

عبد الوهاب الوهاب  
عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

# عالم الفكر

العدد 33 أيلول - كانون الأول 2004

## رئيس التحرير

أ. بدر سيد عبد الوهاب الوهابي

## مستشار التحرير

د. عبد المالك التميمي

## هيئة التحرير

- د. مهدي السطراخ
- د. واثق/حمود الصباح
- د. مصطفى معرفي
- د. بدر مسال الله
- د. محمد القبلي

## مدير التحرير

عبد العزيز سعود الزروق

تم التشديد والإخراج والتصوير

بوحدة الإنتاج في المجلس الوطني

للثقافة والفنون والآداب

الكويت



مجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب  
الكويت  
الكويت  
الكويت  
الكويت

## سعر النسخة

الكويت ودول الخليج العربي  
الدول العربية  
خارج الوطن العربي  
دول الخليج العربي  
دول الخليج العربي  
دول الخليج العربي

## الاشتراكات

### دولة الكويت

لأفراد  
للمؤسسات  
دول الخليج العربي  
دول الخليج العربي

### الدول العربية

لأفراد  
للمؤسسات  
دول الخليج العربي  
دول الخليج العربي

### خارج الوطن العربي

لأفراد  
للمؤسسات  
دول الخليج العربي  
دول الخليج العربي

تحت إشراف المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب  
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب  
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب  
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

الكويت  
الكويت  
الكويت  
الكويت

## شارك في هذا العدد



- د. محمد التليق
- د. عزيز مدعان
- د. عبد الله الشهباز
- د. إبراهيم شمر
- د. علي محمد طليعة
- أ. عاتكة إسماعيلي علوي
- أ. محمد عبد القادر
- د. محمد التهامي المصري
- د. خالد الجسمي

## قواعد النشر بالمجلة

ترحب المجلة بمشاركة الكتاب التخصصيين وتقديم لتتشر الدراسات والبحوث المتخصصة وفقا للقواعد التالية:

- 1 - أن يكون البحث مبتكرا أصيلا ولم يسبق نشره.
- 2 - أن يتبع البحث الأسلوب العلمي المتعارف عليها وبخاصة فيما يتعلق بالتوثيق والمصادر، مع إلحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث وتزويده بالصور والخرائط والرسوم اللازمة.
- 3 - يتراوح طول البحث أو الدراسة ما بين 12 ألف كلمة و 16 ألف كلمة.
- 4 - تقبل المواد المقدمة للنشر من مستطين على الآلة الطابعة بالإضافة إلى القرص المرن، ولا ترد الأصول إلى أصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.
- 5 - تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمي على نحو سري.
- 6 - البحوث والدراسات التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.
- 7 - تقدم المجلة مكافأة مالية من البحوث والدراسات التي تقبل للنشر، وذلك وفقا للقواعد المكافآت الخاصة بالمجلة.

■ المواد المنشورة في هذه المجلة تعبر عن رأي كاتبها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

■ تحمل البحوث والدراسات باسم الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص: ب 9999 - الصفاة - الرمز البريدي 13100 دولة الكويت

البريد الإلكتروني: [idea@moa.gov.kw](mailto:idea@moa.gov.kw)

مضامين أدبية

7	في منظومة التوراة والتأويل	د. محمد الشكر
49	قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكير	د. عزيز بديع
87	خطاب الخدمات في الرواية العربية	د. عبدالمالك الشهبوب
117	توطيد التعميمات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر	د. إبراهيم عمر موسى
139	عالية الأب من منظور مأسوي	د. منى محمد خليفة
199	الحاق نقدية	
199	نقدية نقدية في النقدية النقدية	د. حافيظ إسماعيل عوي
233	الكوجنر الديكاري	أ. محمد فتحي
261	سيميوتك السروح تلافها وموضعتها ووضعها الإيديولوجي	د. محمد الكاهن العناري
299	مراجعة كتاب: هذا هو الفكر العربي	د. خالد الحمزة

## قديم

### الأدب

ميدان التخصص والإبداع، يشمل مجالات عديدة، مثل النقد والشعر واللغة والبلاغة والرواية وغيرها، والأدب مكون أساسي للثقافة والفكر، ونحن هنا نتناوله بهذه الأهمية. محورنا هنا في الأدب، يحتوي على عدة موضوعات لتتناول قضايا أساسية، فالدراسة الأولى هي مفهوم القراءة والتأويل، وتوقف تحليلي عند مصطلحي القراءة والتأويل بمفهوم نقدي يركز على خصائص كل منهما، والمشارك بينهما. أما الدراسة الثانية فهي حول قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك، موضحة فوضى النقد المعاصر في فلسفة التفكيك ومدى أثر التوجه الفكري في قراءة النص الأدبي. وتتناول الدراسة الثالثة إلى الرواية العربية في تنوعها ووثاقها الفنية.

ويأتي البحث الرابع، ليعالج مسألة توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسفي المعاصر، وذلك بقدرة الشعر على استحضار وقائع التاريخ وشخصياته، وإضفاء الشاعرية عليها بعدا يستجلي صورة العصر. ومن خلال ذلك، إدراك طبيعة العلاقة بين الشعر والتاريخ، فدراسة الوقائع التاريخية كثيرا ما تتضمن حضورا شعريا.

وفي الدراسة الخامسة من هذا المحور، يتناول الباحث موضوع عالمية الأدب من منظور معاصر، وفيها معالجة للخروج من إطار حدود



الثقافة القومية والإقليمية إلى العالمية، ومن خلال معالجة دراسة الاتجاهات في الأدب المقارن،

ويترك الباحث بين العالمية والعولمة في المسألة الأدبية والثقافية، وبالإضافة إلى دراسات المحور يحتوي العدد على موضوعات مختلفة في المعرفة، وفي قضية kemanusiaan الوطنية في اللغة، معانها وأهميتها ودورها، إلى جانب قضايا أخرى تكمل الصورة التي ركزت عليها دراسات هذا المحور.

مجلة عالم الفكر هي مجلة كل العرب، التي تقدمها الكويت، ممثلة في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، إلى قرائها لا تزال وباستمرار ترحب بالإنتاج الفكري النوعي للمتخصصين والمثقفين العرب.

رئيس التحرير

  
 ARCHIVE  
<http://Archivebota.Sakhril.com>

## فخ مفهوم القراءة والتأويل

د. محمد المتقن (\*)

### ملخص

شاع تداول مصطلحي قراءة وتأويل في كثير من الدراسات الأدبية والنقدية العربية، حتى شهد هذا الأمر موضوعاً استأثرت باهتمام الراصدين للنقد المعاصر. وإن كانت جمالية النقدي وراء الهالة التي انضمت على مصطلح قراءة فإن التفسيرية توطئها - بما يكتسبها من قسائية - وراء كنه من الالامات التي جعلت مصطلح تأويل..

ويسمى هذا البحث إلى كشف الغطاء عن حقيقتي هذين المصطلحين والخروج بهما من عتمة الاستعمال الدارج، إلى كشف التوطيف الناصح. هكذا يعمل النقد المعاصر على إخراج مفهومي القراءة والتأويل، من التوطية التي وقعها في حيلاتها، من جراء كثرة التداول. فإذا كانت كثرة الاستعمال وراء السطحية التي خلقت مفهوم القراءة، مما جعله عند كثير من الدارسين مجرد واقعة تحتاج إلى ما يحددها على الدوام، حيث تصدق نوعاً للقراءة في عناوين كثير من الدراسات على شاكلة: قراءة شعرية، قراءة سيميائية، قراءة جمالية... إلخ، حيث يجري التركيز على النعت، ويهمل المفعول، ويتبين الدارس الفاحص، أن مصطلح قراءة جرى استعماله بمعوية تامة، حيث يدل على ما كانت تدل عليه كلمة نقد في تراثنا في مرحلة البدايات. أي تهييل الجيد من الردي..

إذا كان هذا هو واقع مصطلح قراءة، فإن مصطلح تأويل ليس أفضل حالاً، فهو الآخر عدت عليه رياح التراث من جهة، ومن جهة أخرى، رياح كثرة الاستعمال، والخلط بينه وبين مصطلحات قريبة منه، مثل مصطلح تفسير... وتصير دراستنا هذه إلى إثبات أن مصطلحي «قراءة» و«تأويل» ينظر إليهما في النقد المعاصر بعيداً عما جرى ذكره، إذ هما يتفرجان في

سياق تلقي النصوص الإبداعية تلقيا إيجابيا، فوائده كشف كيفية تشكل هذه النصوص بنية التوصل إلى سر تفردتها وسر الاهتمام بها على مر العصور، وهو أمر لا يتيسر لأي قارئ كيفما كان، ولكن لا بد له من قارئ خبير، مزود بذخيرة غنية من المعارف، تساعده في إنشاء البحث عن قصيدة النص، وفق استراتيجية محددة، فوائدها نبدأ القراءة الأحادية، ولتبدأ بالحديث عن مفهوم الأول.

## مفهوم القراءة

### النظرية النقدية والقراءة

صرفت النظرية النقدية، منذ أرسطو إلى أواخر القرن العشرين، تراكما هائلا واختلافا حاصبا في طرائق النظر إلى المعنى في العمل الأدبي، وإن كانت الاتجاهات النقدية على درجة كبيرة من التشعب والتنوع والاختلاف، فإن هذا لا يمنع من تلخيص مجالات اشتغال هذه الاتجاهات، فبينما ساد في فترة من تاريخ النقد النظر إلى الأدب باعتباره صورة للواقع ووسيلة الاجتماعي وبنية جموما، أو مظهرا من مظاهر العبقيرية فربما بعد، تطور اتجاه نقدي آخر إلى النص الأدبي ككبار، واعتبره مستقلا بذاته، يمتلك أدوات اشتغاله، والأدوات الكفيلة بالكشف عن معناه من دون اللجوء إلى الاستعانة بما هو خارج عنه، حتى لو كان المؤلف نفسه. فالتأني الأدبي بنية عقلية مكتفية بذاتها، وهكذا فويل لتطرف بتطرف أكبر منه، إلى أن جاء اتجاه نقدي ثالث فافكر أن الجوهريين التقديرين السابقين عليه، وتنادى بضرورة العناية بمن يتوجه إليه النص في أصل الوضع، أي القارئ. إن القارئ في رأي هذا الاتجاه، هو من يشارك في إعطاء المعنى للنص، فالكاتب ليست سوى خطوط سوداء على بياض الورقة والمؤلف لا وجود له، فقد قلته، من قبل، فلسفة موت الإنسان، البنيوية، والنص لا يوجد إلا بالقراءة والقراءة وحدها، ومن هنا تنبع أهمية القارئ أو القاتل.

### ١ - الحقل في النقد الحديث

#### ١-١ - حقل القارئ

قد يطرح سؤال، على قدر كبير من الأهمية، في سياق الحديث عن المنزلة العليا التي أحلت النظرية النقدية المعاصرة القارئ فيها: ألم يكن عند النظريات النقدية السابقة اهتمام بهذا العنصر الهام؟ وهل تاريخ النقد خلا من أي إشارة إلى القارئ؟ والجواب: إن أرسطو لم يطرح مثلثي العمل الأدبي من حماسيه بالمرّة، بل جعله في صلب اهتمامه، وهو يعرف أساسا، إذ لا وجود لهذه إلا بالأثر الذي تحدثه في مثلثيها. يقول أرسطو: «فإنما أساسه إذن هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بالوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، ولتثير

الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات<sup>17</sup>. إن أرسطو عندما يقول: «وتتبر الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»، يقصد منطقي المناسبة، فهو يستهدف في العمل المسرحي ككل، إذ ما كان تشخيص المناسبة أو اللهاة يقصد به غير. لكن وإن كان اهتمام أرسطو بالمنطقي في هذا النص أكثر من أن يستدل عليه إلا أن الملاحظ هو أن هذا الفيلسوف اهتم بالحديث عن المنطقي باعتباره متفعلاً، شأنه شأن باقي الفلاسفة اليونانيين الآخرين، الذين كانوا يهتمون بالأثر الذي تحدثه المؤثرات الفنية في متلقيها. ومما أثر عنهم في هذا المقام قراهم: إن المحاكاة ترمي إلى إحداث الشفقة والفرح في المستمع لتتبع به إلى التطهير<sup>18</sup>. وهذا يضعنا في جوهر تصور النظرية النقدية القديمة للمنطقي، حيث كانت تنظر إليه وهو في حالة سكون، أي أنه يتأثر بالنص الأدبي، ولا يؤثر هو في النص ولا بأس بهذا، فحين في هذه الفترة، كنا في مقولة الفكر البشري، وسيتبين لاحقاً أن هذا التصور يناقض التصور الذي جاءت به النظرية النقدية الحديثة.

١-٢ - هذا العربي

ينذهب حاتم الصكر، إلى أن النقد العربي القديم، لم يقبل هو الآخر المنطقي، ومن ثم فإن التنبه إلى أثر القراء - حسب هذا الباحث - ليس جديداً كل الجدة، وقد أكد في معرض حديثه عن النهجيات المعاصرة والنقد العربي القديم، أن ما تتميز به هذه النهجيات هو شكلها النظم، في النظر إلى القارئ، يقول: «وليس التنبه على أثر القراء جديد اتهام، وإن التحذير في النهجيات المعاصرة شكلاً منظماً فقد أشار النقاد العرب القدامى إلى ذلك، فتجدوا في مراعاة مقتضى الحال، ومعاملة المنطقي انطلاقاً لمعاملة القول، ويرى في نظريات بعضهم أثر القارئ في استخراج المعاني العميقة ودلالات التصور، لدى الجرحاني خاصة. على الرغم من أن آراءهم في التعليل جاءت مبثوثة في أعطاف حديثهم عما أسماه الفلاسفة بالشعرية<sup>19</sup>، هذه الالتفاتة من حاتم الصكر مهمة أهمية الاحتراس الذي قدم به لكلامه، إلا أن ما أغفله هو أن النهجيات المعاصرة تستند إلى ترسانة من النظريات الفلسفية التي توجهها، بينما لا يمكننا أن نجازف بمثل هذا القول، فيما ينطو بالنقد العربي القديم، كما أن ما سلفه الكاتب في خاتمة كلامه، وهو قوله «إن آراءهم في التعليل جاءت مبثوثة في أعطاف حديثهم عما أسماه الفلاسفة بالشعرية»، يدل هو الآخر على أننا لسنا بإزاء نظرية متكاملة، شأننا مع النظريات النقدية في العصر الحديث، مفهومها ومنطوقها. كما هي الحال مع نظرية القراء، بل نظريات القراء، ومن ثم نخلص إلى أنه ليس الشكل النظم هو ما يميز النهجيات المعاصرة فقط.

ويعمد ناقد عربي آخر هو فاضل تامر إلى النقد العربي القديم، محاولاً تأصيل نظرية القراءة المعاصرة - ذات الأصول التعريفية الغربية - غاضاً الطرف عن الفروق الجوهرية بين القراءة، كمصطلح حديث، ومفهوم عمود الشعر، كما ورد عند الروماني، زاعماً أنه يمكن «أن

تعد المبادئ الأساسية التي جاء بها مفهوم «صعود الشعر» بمنزلة منهج في القراءة النقدية العربية، يرقى بدوره إلى مروية «الليفستوه» أو اليهان الأدبي للشعرية العربية الكلاسيكية آنذاك<sup>11</sup>. وهذا قياس مع وجود الفارق، فالنظرية المعاصرة للقراءة، كما سيوضح لاحقاً، لها تصور للنص، وتصور آخر للمتلقي، وتصور ثالث لعملية القراءة، وهذه التصورات من النص والشعب والاختلاف بحيث لا يمكن أن نجري على مثل هذا التوفيق غير الموفق، لاختلاف الأساليب الفلسفية والمسلمات النظرية بين كل نظرية للقراءة ومثيالاتها، الشيء الذي لا يمكن التسليم به بالنسبة إلى النقد العربي القديم، كما سبق التخصيص عليه في الكلام السابق.

## ٢ - النص الأدبي بين التناول الشمولي والأحادي

لم يظهر الاهتمام بالفائز الفاعل ولا حتى بالمؤلف أو النص، في النظرية النقدية الحديثة، طرفة واحدة، بل ركزت المدارس والاتجاهات النقدية المختلفة - في السابق - على تناول الأدب من زوايا متعددة، فظهرت إليه مرة وركزت على المكونات الجماع. يقول الناقد فاضل لاسر: «لقد كانت الاتجاهات النقدية ومدارس علم الجمال المختلفة تتناول بالدراسة مختلف الجوانب الخاصة بالإبداع الأدبي والفني، إلا أن مطلع هذا القرن راح يشهد تطلُّعاً في تناول الشمولي للنص الأدبي وتركيزاً أحادياً على هذا الجانب أو ذاك من العملية الإبداعية»<sup>12</sup>.

ففي ميدان الشعر مثلاً، ركزت بعض الاتجاهات في تناولها للنص الشعري على جوانب الصورة الشعرية والوزن ونظام البيت... وما يجب أن يتوافر عليه الشاعر من ثقافة، وبواعي قول الشعر، والخيال والوحدة العضوية هي القصيدة... إلخ، وقد استمرت هذه المعايير طيلة قرون طويلة، على الرغم من ظهور ميول نقدية وبلاغية أولت للعناصر النصية واللغوية اهتماماً أساسياً، ولم تبدأ هذه النزعة (التعددية) بالانحسار إلا في العصر الحديث<sup>13</sup> لتجد أنفسها وقد انتقل بنا النقد إلى التفتيش، أي تناول الأدب من جانب الأبعاد الأحادية: من زاوية المؤلف، فالتنص، وصولاً إلى التركيز على الفائز، بهذا التتابع.

## ٣ - النقد والمؤلف والنص

لقد ظل المؤلف محط اهتمام النقد لفترة طويلة، ورسخت الرومانسية بنزعته الذاتية، وإعلائها من شأن المبدع، هذا الميل، كما أن الاتجاهات النقدية المراكز على التحليل النفسي نعت هذا المنحى، مما دفع رولان بارت (Roland Barthes) إلى الاعتقاد بأن «نظرية الأدب ونقده بالغاً كثيراً في الاهتمام بالمؤلف على حساب القارئ»<sup>14</sup>. وهو اعتقاد صحيح سيؤدي ببارت نفسه إلى أن يبلغ مبالغته كبيرة، في الإغلاء من شأن القارئ، بعد قتله المشهور للمؤلف، وإذا انتقلنا إلى الحديث عن التصور الذي ساد للنص، عند بعض الاتجاهات النقدية، فإننا نجد أن الأمر لا يخلو من نظرية متطرفة، هي بمنزلة رد فعل على الاتجاه النقدي السابق الذي اعلى من شأن المؤلف، كما هي الحال في النقد الأكاديمي<sup>15</sup>. وهكذا أضينا تركيز «معظم

الاتجاهات الجمالية والشكلية على النص الأدبي ذاته وبالذات بوصفه بنية لغوية<sup>(١٢)</sup>. وهذا واضح في المقاربات النقدية للشكلايين الروس، وعند أصحاب النقد الجديد في إنجلترا وأمريكا على الخصوص، «إلا أن الاتجاهات الأسلمية والأسلوبية والبنيوية الجديدة هي التي أعطت السلطة المطلقة للنص، وأعملت أو كانت تعمل معظم الجوانب الأخرى الخاصة بالإبداع الأدبي، كدور القارئ والبداع والشروط الاجتماعية والمرحلة التاريخية والدلالات السيكلوجية والأيدولوجية والفلسفية وغيرها»<sup>(١٣)</sup>. مما ترتب عليه إلقاء النص أهمية كبيرة تضاهت أمامها باقي مكونات الفعل الإبداعي، وهذا اختزال محل تولد كبير - على الخصوص - البنيوية التي انطلقت من إيمان عميق بأن النص يكشف عن بنية محددة وعن نسق أو مجموعة أنماط وأنظمة محددة<sup>(١٤)</sup>. وقد اشتهر عن البنيويين من بينهم القائل إن النص بنية مغلقة مكتفية بذاتها، كما هي الحال عند بارت الذي يتبع تصور النص من كونه بنية مغلقة، وترفض الإحالة إلى أي مرجع أو سياق خارجي<sup>(١٥)</sup>. حتى ولو كان صاحب النص نفسه إذ تصور بارت للنص قائم - إضافة إلى ما ذكر - على كون النص بلا مؤلف! وحالة اليتيم التي أصبح النص يعانيها، منذ زاد استقلا مع التفكيرية، التي ستفني من الوجود لتؤسس لشرعية وجود ما يسميه منظروها، القارئ النص، «فالنص حسب المنظور التفكيرية لا قيمة له من دون القارئ»<sup>(١٦)</sup>. أما الاتجاه الذي خلف التفكيرية، وأقصد جمالية التلقي عند كل من بلاس وإيزر خاصة، فقد سار في الاتجاه نفسه، واعتبر النص غير ملغى من المعنى، بل هو مفتوح ونهائي، متعلق بذاته بل بغيره، مجرد إمكانية دلالية يحتاج تحققها إلى مصالحة القارئ<sup>(١٧)</sup>. وهذا يتسم مع نظرية هذا الاتجاه الذي يعطي من شأن القارئ باعتباره ظل العنصر النسي في الاتجاهات والمقاربات النقدية المختلفة، مما دفع أحد الدارسين إلى نفي النص مثلما نفي بارت المؤلف قبله والقول إنه بإمكاننا الآن «أن نتحدث عن موت النصية لعلنا textualism بوصفها موضوعا ً de jure متكاملا تحدثنا عن موت المؤلف»<sup>(١٨)</sup>. وهذا من أجل التمهيد للقول بنهاية المؤلف والنص، كليهما معا، ووضع حد لهيمنتها التي طالت على النقد الأدبي وبعث العنصر النسي في الخطاب النقدي، وأعطى القارئ على وجه التحديد.

## ٤ - النظرية المعاصرة والقراءة

ولم تزل هذه حال النظرية النقدية، غير أنه يمكن الجزم بأن المقاربات النقدية، المهتمة بالنص تنظيرا وممارسة، قد احتلت مكانا مرموقا بين سواها من المقاربات الأحادية، بحيث لا تكاد مكانة هذه تداني مكانة تلك المهتمة بالنص، ولم تظهر الاتجاهات الحديثة في القراءة، «ولم توضح بصورة جلية إلا في السبعينيات، متزامنة مع تزايد الاهتمام بمفاهيم الصدالة والنزعات الأسلمية والأسلوبية والبنيوية في النقد العربي الحديث»<sup>(١٩)</sup> خصوصا، أما النقد الغربي، فقد شهد نضج هذه المفاهيم المطلقة بالقراءة والقارئ بزمن قد يدور العقدين من تاريخ وصوله إلى البلاد العربية<sup>(٢٠)</sup>.

لقد اعتبرت القراءة هي النقد الغربي، معطفا متأخرا من مطافات النظرية النقدية، فمن التمحور حول المؤلف إلى التمحور حول النص وصولا إلى التمحور حول القارئ، وعلمنا شهد التمحوران الأول والثاني اختلافات في المفاهيم، شهد تمحور النظرية النقدية حول القارئ اختلافات في تصور الدارسين للقارئ<sup>(١٢)</sup> والقراءة، ومرد هذه الاختلافات إلى المرجعيات الفلسفية، وما يوفق عليها من تصورات خاصة، فبهر أن هذه النظريات تنطلق فيما بينها على الأقل في أمرين هما:

- ١- نيل الدور التقليدي للقارئ، وإعطاء القارئ المعاصر دورا فاعلا، حاسما في تحديد المعنى.
- ٢- كون النص - في تصورها - لا يحمل معنى جاهزا، فالقارئ هو من يملأ ثغرات النص وبياناته، ويشاركه - على أقل تقدير - في الكشف عن المعنى.

وقد شكلت هذه النظريات منعطفا خطيرا في تاريخ النقد الأدبي، وكانت بشركيزها على عنصر القارئ تمثل بحق التناقل إلى عصرنا. عملت البداية على إقصائه من دائرة الاهتمام الفاعل، «ومهما طن المرء بهذه النظريات للتوجه إلى القارئ، فلما من شك في أنها تتحدى بجدية هيمنة نظريات النقد المتجهة إلى النص»<sup>(١٣)</sup>، وتفتح الباب على مصراعيه أمام غزو كاسح للمفاهيم الجديدة المتعلقة بالقراءة وضرورتها، وشروطها، وأنواع القارئ، والمحاثير التي ينبغي للنقد تجفيفها، كما أنها - بمعناها هذا - تكشف أرضا جديدة، وعالمًا ظل منسيا رغم وجوده المسلم به من قبل كل الاتجاهات النقدية.

ولمعة إرهاسات دالة على هذا التوجه إلى القارئ في النظرية النقدية، نجد كل من مارتن هايدجر وهانز جورج جادامير، الذي قام «بتطبيق مدخل هايدجر الموقف على النظرية الأدبية» وذلك في كتابه «الحقيقة والمذهب» (١٩٦٥)، حيث ذهب إلى أن العمل الأدبي لا يخرج إلى العالم إلا بوصفه حزمة منجزة مكتملة التصنيف لمعنى، فالعنى يعتمد على الموقف التاريخي أن يقوم بتفسير هذا العمل<sup>(١٤)</sup>.

هذا التصور الجديد للنص، إضافة إلى عوامل أخرى، هو ما أدى إلى تغيير النظرية النقدية إلى القارئ، الذي لم يعد متلقيا سلبيا من جهة، ومن جهة أخرى، لم يعد نوعا واحدا كما كان في السابق، بل هو ضروب وضرروب متضاربة، في درجة تصورها الدور الذي يمكن أن يؤديه، فيما يتعلق بالمعنى الذي سينظر إليه في النظرية النقدية «بوصفه نتيجة اللقاء بين نصين» النص الثوب، ونص القارئ»<sup>(١٥)</sup>، بل إن بعض هذه النظريات بالغت فاعتبرت أن القارئ «يمكن أن يحدد كاتته نص»<sup>(١٦)</sup>. وهناك إرهاسات أخرى عند المبدعين، هذه المرة، كلها تعصب في اتجاه التنبية على أهمية دور القارئ، عمل الدكتور حسين الواد على إبراز أهمية كثيرة منها، تتعلق بإدجار آلان بو، والفرونيون شارل بودايير وبولو فاليري، الذي لجأ إلى دور القارئ، فلميحها قريبا من التصريح، عندما قال: «الأشعاري المعنى الذي تحمل طيه»<sup>(١٧)</sup>، وكأنه بهذا يطلق يد القارئ

هي تصويصه الإبداعية، شأنه شأن التثقيكية التي تدعي أن كل قراء هي أساساً قراءة كما سيبين عند التطرق إلى تصورها. وقد تلفظ علم اجتماع الأدب هذه التلميحات، ولكنه اعترف بها عن الخط الذي رسمه لها رواد نظريات التلقي. لذلك سيكتفي علم اجتماع الأدب بالقارئ المستهلك «الكاثر خارج الآثار الأدبية موضوعاً له، أي سيهتم بالقارئ الفعلي الذي يتأثر بالمؤلفات الأدبية ويؤثر فيها مثلما تؤثر فيها وتتأثر بها قنوات الاتصال ومؤسسات الثقافة وظروف الإنتاج والتشريع»<sup>(١٢)</sup>. وعلى الرغم من أن هذا التصور جعل بين القارئ والإبداع مسافة، إلا أنه سرعان ما جرى تجاوزها من قبل جمالية التلقي على الخصوص، التي عدت القارئ شريكاً مشروعاً للمؤلف في تشكيل النص: لأن النص لم يكتب إلا من أجله، كما تقول نبيلة إبراهيم<sup>(١٣)</sup>. وبهذا تعلم القارئ سلطة النقد وشغل الكثيرون بالمفاهيم الدقيقة التي أسسها أقطاب مدرسة كونستانس، خاصة هانس روبرت ياوس وروالف جانج إيزر.

وهكذا عدت جمالية التلقي قبلة الدارسين وموضة نقدية لا يزال النقد العربي مشغولاً بها إلى الآن. نظراً إلى غنى تصوراتها ومفاهيمها المثيرة للجدل فقد وضع ياوس وإيزر هيكلين نظريين لما يسمى (جمالية التلقي). وعلى الرغم من أنهما يشتركان في مفاهيم كثيرة وتأثيرات مشتركة، إلا أنه يمكن تقديم ياوس بصفتها **النظر الذي طور** التلقي بوصفه ظاهرة تاريخية - معيارية ذات طابع يعلو على القودية (...). ويمكن تقديم إيزر بصفتها أخصاً من حدد العلاقة بين التلقي وتركيب العلامة هي القراءة<sup>(١٤)</sup>.

إن بحث مفهوم القراءة كما جاءت به النظريات النقدية المعاصرة، وعلى رأس قائمتها جمالية التلقي يستدعي وقفة مثالية، لسبر أغوار هذا الضموم والكشف عن دوافعه، وتبين أنواعه وأنماطه القراء، ولماذا كانوا عدة، وهو ما سيشتغل الصفحات التالية.

## ٥ - مفهوم الاهتمام بالقراءة والقارئ

كان للتصور الذي استقرت عليه النظرية النقدية فيما يتعلق بالنص، والذي تجلى في صورته الأكثر تطرفاً، فيما ذهب إليه التثقيكية من أن النص لا وجود له، كان لهذا التصور نور في إيلاء القارئ عناية كبيرة حلت محل العناية التي كان النص يستأثر بها، في المقاربات النقدية. ويمكن اعتبار النقد العربي في نهاية القرن العشرين نقداً متصوفاً حول القارئ والقارئ، كما ينحسب إلى هذا الدكتور رشيد بحدو عندما يقول: «وقد برزت العناية بظاهرة القراءة أو التلقي بشكل مثير في العقود الأخيرة، حيث نجاذف بالقول إن مقارنة الأدب من جانب القارئ تكاد تستأثر باهتمام البحث النظري والنقدي الراهن، ويمكننا أن نمزو ذلك (خاصة حين يكون القارئ دون غيره مدار الاهتمام) إلى ما بعد البنيوية (post-structuralisme)»<sup>(١٥)</sup>.

وهنا لا بد من الإجابة عن سؤال ملح هو: لماذا هذا الاهتمام في أحضان نظرية القراءة والقارئ؟ وليس أمر الجواب بالمعسر. فالنظريات النقدية الغربية - كما سلف - ارتفعت من



## دع منهجوه القراءة والقارئ

اقبل على اعتبار المؤلف تعجده ولعلي من شأنه، ثم انبهرت بالنص، حتى إذا ما أشيعت هذه الموضوعية بحثاً ودراسة وبدأ النموذج الأتسني في التحليل - خاصة - ببيان عن الجريمة التي ارتكبت بحق الإنسان على عهد البنيوية، والمتسلطة في اختزال هذا الإنسان إلى مجرد علامة لغوية ثم القول بموته على عهد التفكيكية، ثم القول بأن النص لا وجود له! إن بحث النظرية النقدية - بعد هذا - عما يند الفراق الحاصل، يبدو مشروعاً، ومن ثم كان الارتقاء مرة أخرى على اعتبار تحليل أحادي آخر، هو التحليل المرتكز على القارئ هذه المرة فقد أثار «قتل» البنيوية للمؤلف، وتحويلها التواصل البراجماتي إلى لعبة المطلق الشكلي التفكيكية، واعتبارها النص الأدبي بنية لغوية مغلقة لا علاقة لها بسياق الإنتاج والتلقي... أثار ذلك كله ردود فعل متباينة لعل أبرزها تهللر خطاب مباشر يرد الاعتبار إلى القارئ، بل بما هو العنصر الوحيد الجدير بالبحث<sup>(١٤)</sup>.

إن رد الاعتبار للقارئ ليس أمراً مفاجئاً، فقد سبق أن تلته إلهوت إلى أمر كهذا عندما قال إن وجود القصيدة هو دائماً في منطقة ما بين الشاعر والقارئ (...) ولا تقتصر على مجرد ما يريده الشاعر أن يعبر عنه<sup>(١٥)</sup>، لكن قول إلهوت هذا في الفترة التي قبل فيها لم يكن ليمسك في مسلك نظرية خاصة بالقراءة، كما هي الحال مع القائلين بهذا الرأي في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين.

وإذا انتقلنا إلى الحديث عن التفكيكية وجدنا أن المعايير للشهور للنص، اقتضى منها أن تنقل الأهمية، التي كانت لهذا العنصر في النقد السابق عليها إلى القارئ، بما أنه صاحب الكلمة الأولى في تفسير معنى النص. ذلك أن «أهم محاور التفكيك يتركز على الأهمية الجديدة التي يكتسبها القارئ والدور الأساسي الذي يلعبه في تفسير النص<sup>(١٦)</sup>». وقريب من هذا المعنى ما ذهب إليه صاحب النظرية الأدبية المعاصرة، عندما قال: إن «المعنى في النص لا يصوغ ذاته أبداً، بل إن على القارئ أن يحضر في المادة النصية لكي ينتج المعنى<sup>(١٧)</sup>».

إضافة إلى الأسباب السابقة المختصة في كون الاتجاه إلى القراءة والقارئ رد فعل على القول بموت المؤلف والنص، وكون العمل الأدبي متوقفاً على القراءة، والدور المركزي للقارئ في تفسير النص عند التفكيكية، إضافة إلى كل هذا، هناك من يذهب إلى أن أدبية النص متوقفة على القراءة: «إن تدخل القارئ ليس ظاهرة عارضة، فهي القراءة والقراءة يكتسب النص أدبيته<sup>(١٨)</sup>». وهذا بعد ثورة هرجاء على المعايير التي راكمها المبدعون ونظر إليها النقاد، وأسالت مدافعاً كثيراً على مدى قرون وقرون. ويحائل النص السابق قول مؤلف نظرية اللغة الأدبية: «إن النص لا يصيغ أدبياً إلا إذا استعمل بوصفه أدباً عند جماعة من القراء أي عندما يضع المستقبلون المعاصرون النص في أفق محدد للقراءة<sup>(١٩)</sup>». وهناك من سلب من النص كلفهما كان، ماله من قيمة مفترضة أو وجود متعين، واعتبر كل هذا متوقفاً على وجود القراءة، ولا شيء

غيرها. فالنص بكتسب ديمامته ثباتا وديمومة، وحياتا ونضارة، يدوم النص بدوام قراءته، ويتعدد بتعددتها، باختصار: إن القراءة هي التي تمنح النص قيمته، وباختصار أشد بلا قراءة ليس نصا على الحقيقة ولا هو نص على الإطلاق<sup>١٢٩</sup>، وهذا غلو ما بعده غلوا ولا فإنه لا يصح شيء إذا احتاج التهار إلى دليل؟

هناك مسوغ آخر - ولن يكون الأخير بطبيعة الحال - يتذرع به القائلون بنبذ كل ما عدا القراءة والقارئ في التطهير للمعملية النقدية، هو أن القارئ يجلب المعنى للنص، وهذا يعني أننا أمام تصور النص قائم على كونه بلا معنى. يقول إيزر: «كتب نورثروب فراي R. C. Fry ذات مرة قائلا: «لقد قيل من يوم Blocher أن كتيبه مثل نزهة يجلب إليها المؤلف الكلمات بينما يأتيها القارئ بالمعنى. ويمكن أن يكون القصد من وراء هذه الملاحظة سخيرة موجبة إلى يوم، إلا أنها وصف دقيق لجميع أنواع الفن الأدبي من دون استثناء»<sup>١٣٠</sup>، وبهذا يصبح القارئ مشاركا في الفعل الإبداعي - حسب إيزر - إذ منعة القارئ كقارئ لا تبدأ إلا عندما يصبح هو نفسه منتجا، أي عندما يسمح النص له بأن يأخذ ملكاته الخاصة بمعن الاعتبار<sup>١٣١</sup>، وفرق كبير بين كلام إيزر الذائع بين المطلعين على نظرية جمالية التجالوب، فيما يتعلق بفراغات النص وبياضاته التي توحى للقارئ بأن يتدخل من أجل ملئها، وبين أن يكون الكاتب عبقيا لا دور له إلا تصنيف الكلمات، مما يعني بصورة أو بأخرى أمام القارئ، ليس يموت المؤلف فقط ولكن وجها لوجه أمام الشعور بدونية مرتبطة بالكتابة مع القارئ

## ٦- تعريف القراءة

إذا كانت السوغات السابقة تجعل تبني النظرية النقدية للماصرة للقراءة أمرا قد يبدو مقبولا؛ فإن ثمة أسئلة تثير من بين ثابا هذه السوغات ذاتها، هي: ما هوية هذه القراءة؟ ما شروطها؟ وما ألياتها؟ وهنا يجد الباحث نفسه أمام تعريفات متضاربة، مختلفة في درجة المدول عن التصور الذي كان يحكم النظرية النقدية من قبل، خاصة تلك المستندة إلى تصور معين للنص.

وقبل الدخول إلى لجة هذه التعاريف، تجدر الإشارة إلى أن الكثير من الكتابات تستعمل مفهوم القراءة استعمالا فيه الكثير من التعميم والاعتباط في استخدام مصطلح قراءة، الذي له استعمالات مخالفة عند المدارس النقدية التي نظرت إليه، وسيبحثه بمفاهيم شتى، تلي بالأسس الفلسفية والأطاريح الفكرية عند هؤلاء المنظرين. إنه من السهولة يمكن «أن نلاحظ أن بعض هذه القراءات الجديدة تخطط ببعض المناهج القرائية التقليدية، بل يمكن أن نقول إن استخدام مصطلح القراءة يبدو في بعض الكتابات والتجارب النقدية اعتباطيا أو غلويا وينتقد منهجية القراءة الحديثة التي نحن بصدها»<sup>١٣٢</sup>.

هذه الملاحظة المؤلفة من فاضل لامر - خاصة شقها المتعلق بالاستعمال الاعتباطي لمفهوم القراءة - يمكن أن يجد الباحث أثرا لها حتى عند بعض المدارس الأكاديميين الذين يتعشون

عن القراءة كأنها ليست منهجاً، كما هي في الواقع، على الأقل عند المنظرين لها. لذلك تراهم - عوض أن يحلوا مفهوم القراءة ويبحثوا في خلفياته وتجلياته والشروط اللازم لواقعها فيه، يدل هذا، تجددهم يقيمون مقارنة دونكوشوتية بين القراءة والتمهيج، يقول فاضل تامر: «وإذا كان معظم النقاد يقيم مشكلة بين مفهومي القراءة والنقد، فإن بعض النقاد يفترض وجود حدود واضحة بينهما. فالكتاب الغربي مبارك ربيع يقيم تسويقاً بين القراءة والممارسة النقدية. وهو يرى أن الممارسة النقدية تختلف عن القراءة في ثلاث نقاط أساسية هي:

- المنهج المحدد، هذا المطلب قد لا تتطلبه القراءة، أو على الأقل لا تتطلبه بالمعنى الأكاديمي الدقيق على النحو الذي تتطلبه المهمة النقدية.

- الموقف الأدبيولوجي، ويتضح هذا الموقف في الكتابة النقدية علناً، على الخصوص، عندما يُلح التركيز على المضمون بطريقة تعسفية.

- الدراسة الخارجية للنص، وهذه السمة تكمل ما سبق، فيغدو نقد الأثر الأدبي معالجة مباشرة ومجردة لصورة، أو قائمة خارج سياقها الفني الإبداعي»<sup>١٢٤</sup>.

هذه الاعتراضات من قبل مبارك ربيع توحى بأنه لا يعتبر القراءة منهجاً، والتأطر في جمالية التلقي عند كل ما باوس وإيزر - على سبيل المثال - يجد أن هذين المنظرين يتحدثان عن القراءة باعتبارها منهجاً يمتلك أدوات الإعرابية، وتصوراً خاصاً للمعمية الإبداعية، كما هي الحال على يد الذي يقول بالطبب الفني والخطب الجمالي «الأول يستند إلى النص المنتج من طرف المؤلف، بينما يرتبط الطبب الجمالي بالتحقيق الذي ينجزه القارئ»<sup>١٢٥</sup>. كما أن الحديث عند هذين المنظرين وغيرهما عن أنماط القراءة وأنماط القراء، وكذا العديد من الخطوات الإعرابية الخاصة بكل قراءة... إلخ، ما هو - في الحقيقة - إلا من باب الحديث عن منهج نقدي. وهناك ملاحظة أخيرة تتعلق بما تحدث عنه مبارك ربيع، وهي أن تصوره للقراءة لا يختلف كثيراً عن تصور أولئك الذين يستعملون هذا المصطلح بقوة تامة.

إن لفعل «قرأ» المتعدد، في النقد المعاصر، استعمالات كثيرة ومتنوعة (قرأت النص واللوحة والخدمة والجسد، بل والقراءة...) <sup>١٢٦</sup>، ويؤكد الباحثون أن القراءة ليست هي المقابل للكتابة، ولا هي تلك العملية المنسمة بالحياد في القبول بالمعنى كما قد يكون الكتاب حده. إن القراءة عند الفاعلين بها من النقاد والباحثين ليست ذلك الفعل البسيط الذي نمرر فيه البصير على السطور، وليست هي أيضاً بالقراءة التطبيقية التي نكتفي فيها، عادة، بتلقي الخطاب تلقياً سلبياً اعتقاداً منا أن النص قد صيغ نهائياً وحده فلم يبق إلا العثور عليه كما هو. أو كما كان نية في ذهن الكاتب»<sup>١٢٧</sup>. وهزيب من هذا الكلام ما سافه حاتم الصكر بين تعريفه للقراءة، فهو يؤكد كذلك أن «القراءة ليست مسحاً بصرياً للنص، ولا تفسيراً منهجياً

لأنها واضحة واستيعاباً لمعانيه الباشرة<sup>137</sup>، إذا لم تكن القراءة لا هذا ولا ذلك فلما هي إبرة من أجل استكشاف القراءة، لتتأمل النصوص التالية:

- تقول نبيلة إبراهيم عن القراءة عند إيزر: «يصدر إيزر على أنه كلما أن للنص بناء، فإن القراءة لها بناء كذلك، يفت موزايك لبناء النص ومتحاوراً معه<sup>138</sup>، وتضيف: «ولكن كيف يمكن أن توصف عملية القراءة بدقة؟ يبدأ القارئ بالجمال الذي يقرر كل منها على حدة شيئاً أو يطلب شيئاً، أو يسجل ملاحظة أو يرسل معلومة، ولكن الجمال بعد ذلك تعد أجزاء من المحتوى الكلي، وعندما تقتضي القراءة الربط المتعمد بين الجمال بهدف الكشف عن العلاقات التي لا تكتسب معانيها الحقيقية إلا من خلال التفاعل بينها. وهذا التفاعل بدوره هو الذي يبرز خصوصية النص<sup>139</sup>».

- يقول طوسية مازيا بوتولوف عن القراءة عند ياكوس: «الفكرة الرئيسية في أي جمالية للثقافة هي فكرة أفق التوقعات، التي أظنها ياكوس من مدرسة هوسرل الهيرومنوطيقية، وبالتحديد من جادامير Gadamer. ووفقاً لهذا المفهوم لا تشكل القراءة عملية محايدة، وإنما هي على العكس، فالقارئ يجمع آراء مسبقة، ومعايير العمومية، وأشكالاً من الأعمال السابقة حتى يفسر توقعات معينة نحو معنى محدد<sup>140</sup>».

- يقول ميشل أوتن: «إن توبيل نس ما يبدأ حين الشروع في قراءة<sup>141</sup>».

تتفق هذه النصوص في الحقيقة على المفهوم الجديد للقراءة، وتختلف في التعريف الذي يمكنه أن يجعل الدارس على بنية من هذه القراءة ودراسة عامة بها. وهكذا، فإن كانت القراءة عند إيزر - كما هو واضح من كلامه السابق - بناء يتفاعل بناء النص ويحاوره من خلال عملية تفكيكية، لتستهدف التعرف على وحدات النص العفوية، معقدة في الجمال، والكشف عن العلاقات الجامعة بينها من خلال عملية التفاعل بينها، مما يؤدي إلى إبراز خصوصية النص وتفرده عن سواء من النصوص، وبهذا تكون القراءة عملية تفكيك، لوحدة النص وإعادة بناء لها، مما يجعلها بؤراً ما أسماه إيزر بالقطب الجمالي، الذي هو الجهد المبذول من طرف القارئ، متحلاً في الكشف عن خصائص القطب الفني الذي هو النص المنتج من قبل المؤلف.

أما النقطة البارزة في تعريف ياكوس للقراءة فهي كونها عملية غير محايدة، إذ القارئ لا يستقبل النص - أي نص - بفرغ مطلق، أي أن هذا القارئ يكون قد سبق له التعرف على نصوص سابقة، بخصائصها المميزة لها، كما يكون قد سبق له التعرف على أنواع أدبية، ومن ثم فإنه يمتلك مجموعة معطيات، يستحضرها حين يواجه نصاً ما، ويعمل على توظيف هذه المعطيات في تعرفه على النص الجديد، وتحدد درجة حدة نص ما بآلياتها للمعايير التي يمتلكها هذا القارئ. وبهذا تكون القراءة عند ياكوس، ثقفاً فاعلاً، تستحضر فيه ذات القارئ حضوراً معيذاً، ومعلماً أن القارئ ليس فارغ الذهن تماماً، فكذا، النص لا يصدر حين يصدر

## توطيد الفهم التاريخي مع الشعر الفلسفي المعاصر

المتناقض، وينفخ فيها من روحه وذاته، حتى تستوي كلتا حيا نابضا بالحرارة والصدق والأصالة، وهذا ما عبر عنه «هرنشو» على لسان الأديب، بقوله: «إن العلم بالنفا ما بلغ، لا يعطينا من التاريخ سوى العظام المروقة اليابسة، وإنه لا مندوحة عن خيال الشاعر إذا أراد نشر تلك العظام وبعث الحياة فيها، فإذا ما أحيها الخيال، فهي بحاجة إلى منتهى براعة الكاتب التحريري حتى تبرز في الثوب اللائق بها، وتعرض بحيث تصبح قوة فاعلة في عالمنا هذا»<sup>(١)</sup>، فضلا عن قدرة الشعر على استحضار وقائع تاريخية سكنت عليها التاريخ نفسه، حين كان ولما على تصوير حياة الملوك والأمراء والعظماء وتاريخهم، دون أن ينزل إلى حياة العامة، وقد تنبه «هاريليف» إلى هذا، حين درس شعر أبي تمام والمحتصري في ضوء الأحداث التاريخية الكبرى التي هزت المجتمع العباسي في عصرهما، فقال: «قراءة شعر هذين الشعاعين تدلنا على أن المؤرخين أصحوا بعض الوقائع المهمة وفشرو كثيرا من التفاصيل»<sup>(٢)</sup>، كما أشار د. زكي المحاسني إلى ذلك بقوله «فلعلنا كان شعر أبي تمام في حروب الروم متيرا للصورة وموضحا للأوان الحوادث، وهذا فضل الشعر العربي على التاريخ، فإني رأيت أن ما أضاعه التاريخ حفظه الشعر في كثير من الحوادث»<sup>(٣)</sup>، وبهذا يصبح الشعر سجلا إنسانيا، وحافظا للذاكرة التاريخية من الضياع والنسيان.

لقد أدرك الصليبي والمؤرخون والشعراء، على حد سواء، حتمية العلاقة الجدلية التي تربط الشعر بالتاريخ، لذلك أهتموا بربط الشعر بكتابه من الشعر، بتوضيح العلاقة والفرق بينهما، واضعوا في اعتباره طبيعة كل منهما وعلاقتها بالنظر إلى موضوعه، ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان على أن ما يرويانته منظوم أو منثور، (فقد تصاغ أقوال هيرودوت في أوزان، فتظل تاريخيا سواء وزنت أم لم توزن)، بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع، على حين يروي الآخر ما يجوز وقوعه. ومن هنا، كان الشعر أقرب إلى الفلسفة، وأسمى مرتبة من التاريخ، لأن الشعر أميل إلى قول الكليات، على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات<sup>(٤)</sup>، وبهذا تتضح قدرة الشعر على التخطيط والتجاوز، وعدم الانحصار في إطار زمني ضيق مثل التاريخ بعدد من حركته وقدرته على إبداع الواقع، ذلك أن قدرة الشعر لا تحددها حدود زمنية أو مكانية، لأنه يسترجع الماضي، ويصور الحاضر، ويستشرّف المستقبل، أي أنه يعبر عما كان وما هو كائن، وما سوف يكون، وهو في ذلك كله يتجاوز الأطر الجزئية إلى الأطر الكلية والإنسانية العامة، لذلك كان أقرب إلى الفلسفة، وأفضل من التاريخ الذي يقتصر على ذكر حوادث وحقائق جزئية.

أما المؤرخون العرب فقد أدركوا، منذ وقت مبكر، العلاقة الجدلية التي تربط الشعر بالتاريخ، فكانت كتبهم التاريخية، بما فيها من حوادث وحقائق وشخصيات، مدعمة بشعر شعري مكثف الدرجة يمكن اعتباره مصدرا من المصادر الأدبية بجانب قيمتها التاريخية

تقبل سلبي لعني جاهز حدده الكاتب من قبل، ووضع في اثره، فلم يبق للقارئ إلا أن يبحث عنه ويظفر به. وإن هذا الفهم الذي سلم به ماثوري للقراءة يطابق الفهم الذي شاع لها عند بعض القسوس القسائرين بالذهب الماركسي وقسوامه القول بوحداية المعنى (Monosémie)، في حين أن القراءة في نظر الأخذين بها مفهومها، فعل خلاق لا يقل تأثيرا في عملية الإنتاج من تأثير الكتابة نفسها<sup>134</sup>.

## ٧ - النقد العربي والقراءة

لم يبق النقد العربي من مناهج القراءة موقف المكتوف الأيدي، بل حاول أن يدلي بدلوه في الموضوع، ومن ثم وجدنا بعض النقاد العرب يقتربون قليلا أو كثيرا من التعاريف الشائعة في النقد الغربي، فهذا الناقد العراقي حاتم الصكر يعتبر القراءة فاعلية لتقل النص من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، فبالقراءة أي الخطوة الأولى في العملية النقدية، هي التي تحيل النص إلى معنى، وتجعله قولاً معلناً، وبذا لا تتحدد مهمة القارئ في (تلقي) النص إليها والاحتفاظ به في ذاكرته، وإنما تتعدى ذلك إلى (التقائه) عبر فاعلية القراءة الخلاقة<sup>135</sup>، والكاتب في هذا التعريف لا يحدد حجم الدور الذي يأخذه القارئ في هذه القراءة، ثم إن هذا التعريف يشتم بقدر كبير من العمومية، ظهر فيها عبر عنه الكاتب بالقراءة الخلاقة.

ونجد عند الناقد الغربي الدكتور بوهمن تعريفا للقراءة شبهها بالتعريف الذي وجدناه عند أيزر، فيها سماع بالطيف الجمالي، يقول: «النص تركيبة الخاص لتحقيق الموضوع الجمالي المتعاضد بواسطة توافيق أو نشاط بناء مكثف. فبالقراءة هنا فعل متحرك تركب الموضوع أثناء جريان فعل القراءة. بمعنى أن القراءة نشاط مكثف يختلف باختلاف القراء في لحظة المعنى من النص»<sup>136</sup>، لكن نافدا عربيا آخر - هو فاضل دامر - لقيه إلى خطورة استيراد المناهج الغربية المتعلقة بالقراءة والقبول بها دون نقد أو تحليل. فمعلوم أن هذه المناهج تأثرت بالنزعة التي نبشت فيها تأثرا كبيرا، وإذا نقلت نقلا حرفيا إلى النقد العربي، فقد لا تكون الاستفادة منها ذات أثر، إن لم نقل إن ضررها لا شك سيكون كبيرا. يقول هذا الكاتب: «في تصوري أن الناقد العربي بحاجة إلى الخروج بموقف نقدي متوازن، يعبر عن حاجاتنا الثقافية والنقدية، ويكون حسيبة لتحليل أدبي وسوسيولوجي واسع الظواهر الأدبية من جهة، وللواقع التاريخي والاجتماعي من جهة أخرى. وإلا فإن هذا الناقد سيكون عرضة للاستلاب والضياع والسقوط فريسة الجوانب السلبية في عملية المثاقفة والاتصال الثقافي»<sup>137</sup>، وهذا رأي وجيه، إذ الدعوة إلى تجسيد مناهج النقد العربي يجب ألا تغني ما تراكم من إنجازات عبر عصور وحقب خلت، ولقد ابدوا بالقراءة منهجا هم الآخرون استفادوا من كل التطويرات التي سبقتها، إن لم نقل إنهم استفادوا من سيئات غير سيئاتهم الثقافية، وهو ما يشهد به الدارسون لنظرية التلقي وأصولها المعرفية.

ويضيف فاضل ثامر: «وتأسيساً على ما تقدم نذهب إلى قراءة إبداعية شاملة للنص، بمعنى أنها ينبغي ألا تكون قراءة أحادية الجانب»<sup>(١٢)</sup>. تعني مرة من سلطة هذا الجانب وتطرحه مرة أخرى، ثم ترفع من شأن ذلك، إن «القراءة التي تقترحها لا يمكن لها أن تقصر نفسها على إمالة الأسرار النبوية للنص وفق نظرة قاصرة، كما لا يعني ذلك التسليم الكامل بمنطلقات النظرية التفكيكية التي أبطلت من شأن سلطة القراءة، وأعملت هي الأخرى أو كانت بقية السلطات، فعلى الرغم من أن منهج التفكيكية هي الاعتراف بسلطة القراءة يرد بعض حقوق الظاهرة الإبداعية، ويعني جانباً أعملته بقية القراءات، ويعيد للنص ارتباطه الإنساني وصلته بالآخر، ويحقق قيمة توصيلية وإبداعية أساسية، فإن هذا المنهج قد سقط في موقف نهائسي (عدمي) يرفض الاعتراف بأي يقين موضوعي، ويجعل هذا المنهج مواصلة لتزعة الشك، واللايقين في الفكر البورجوازي الأوروبي وتكريساً ذاتياً متضخماً للموقف الفلسفي للتكاثلية الذاتية»<sup>(١٣)</sup>.

أثرت نقل هذا النص بطوله لكونه يعرض مفاهيم بارزة في منهجين مهمين تأثرت بهما نظرية القراءة هما البنوية والتفكيكية، كما أنه يشير من طرف خفي إلى الشيات التي تعجز هذه المناهج القرائية.

وأخيراً تلجأنا القراءة إلى الحديث عن أنواعها، وأنماط القراء في النظرية النقدية المعاصرة، وهو ما سأتحدث عنه في هذا الكلام من الناقدين.

http://Archevbeta.Sakhril.com

## ٨- أنواع القراءة

بناء على ما تقدم من صمودية اتفاق الدارسين على تعريف واحد موحد للقراءة، في النظرية النقدية المعاصرة، فإن الدارس يجد نفسه أمام أنماط من القراءة، تتخارب وتتواءم وتتباين «سعة وعمقا، من قارئ إلى آخر، وفقاً لخبرة القارئ القرائية والأسلوبية في التعامل مع النص، حتى قيل إن هناك عدداً من القراءات يساوي عدد القراء أنفسهم، بل إن هناك من يذهب إلى أن القارئ الواحد نفسه، يقدم لنا في كل مرة قراءة جديدة تختلف عن قراءاته الأولى»<sup>(١٤)</sup>. وهذا صحيح، فمعارف الإنسان تتوسع باستمرار بتوسيع مداركه، وتختلف باختلاف مراحلها العمرية، وهذا ينطبق على القديسين أنفسهم، لكن الذي يجب التركيز عليه هو القراءة المعالمة، أي قراءة الدارس الناضج، لا قراءة سواه، وفي هذا الصدد يمكن القول: إن الاختلاف والثنائية بين أنماط القراءة، يرجع في الأساس إلى الاختلاف في الخلفيات النظرية وما تفرضه من آليات، وما ترمي إليه من غايات، وتحفل الكتابات النقدية المعاصرة بمناهج ومسططات وضروب قرائية متنوعة منها ما يدرج تحت باب القراءات البنوية بمختلف اتجاهاتها، ومنها ما ينضوي تحت باب القراءات التفكيكية والاتجاهات ما يعد البنوية»<sup>(١٥)</sup>. مثل قراءات أصحاب جدالية التلقي بتفريعاتها المتنوعة جداً.

## A-1- قراءة أن توديع وفاتير

نجد عند تودروف تمييزاً بين ثلاثة أنواع من القراءة هي على التوالي، الإستقصائية والشارحة والتأويلية. لكل ضرب من هذه القراءات خصائصه المميزة له، بحيث تكشف هذه الخصائص طريقة تعامل كل قراءة منها مع النص. فالقراءة الإستقصائية «لا تركز على النص ولكنها تمر من خلاله ومن فوقه، متجهة نحو المؤلف أو المجتمع، وتعامل النص كأنه وسيلة لإثبات قضية شخصية أو اجتماعية أو تاريخية...»<sup>(1)</sup> لكن القراءة الشارحة أو التعليلية - كما يسميها جاتم الصكر<sup>(2)</sup> قراءة تعيد إنتاج المكتوب بلغة مغايرة، وهي تجتر ولا تبذل - أما القراءة التأويلية<sup>(3)</sup> فهي قراءة النص من خلال شفرته في ضوء سياقه الفني، والنص هنا خلية حية تتحرك من داخلها ... لذلك فإن قراءة التأويلية تسعى إلى كشف ما هو باطن في النص وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضري<sup>(4)</sup>، أي أنها قراءة تأويلية. وقد التفت إلى هذا جاتم الصكر في كتابه الألف الذكر: «ترويض النص» حيث أرجع هذه القراءات إلى «تسميات باحثين لأوضاع التأويل الثلاثة»<sup>(5)</sup>.

ويقترح ريشتر هرايتن، يرى أنهما كسيتان يجهل النص يروح بأسراره للقارئ. وهاتان القارئان تشكلان مرحلتين مختلفتين في سير الحوار النص الأبي. ولكلما تكاملان، وتستمر المرحلة الأولى «من البداية حتى نهاية النص» ومن اعلى النصيحة إلى أسفلها. وتتبع الكشف على المحور الأفقي (التسقي) وهنا يستنتج القارئ أنه خلال هذه القراءة الاستقصائية الأولى يجري التفسير الأول. ما دام إيراد النص يتم خلال هذه القراءة<sup>(6)</sup>، أما القراءة الثانية فيطلق عليها ريشتر اسم القراءة الاسترجاعية، وهي قراءة تأويلية تجعل القارئ يسترجع ما قرأه ويستعصره أثناء محاولة فهم النص. فالقارئ هنا «يقارن ويجمع العبارات المتشابهة والمختلفة، والأثر النهائي لهذه القراءة هو اجتلاء وحدة الدلالة الكامنة في النص»<sup>(7)</sup>. وهكذا تتوابع كل من القراءة الاستقصائية والاسترجاعية، بحيث تعيد الأولى للتأويل.

## A-2- قراءة ديدا

يرفض دريدا باعتباره الأب الروحي للتأويل التفكيكية في النقد، كل تقاليد القراءة، وهذا الرفض مزدهر بالأساس إلى كون تيار التفكيك قائماً على الشك المطلق في كل شيء، حتى أنه يمد كل قراءة في بالضرورة إساءة قراءة وبناء عليه، لا يدعو دريدا «إلى منهجية جديدة بل إلى تحرير التصوص وفك أسرارها من قراءات مفيدة لطوق معانيها»<sup>(8)</sup>، حتى ولو كانت القراءة التفكيكية ذاتها. فهذه القراءة - أساساً - لم تات لكي تقول إنها يدل عن القراءات السائدة لدى دريدا يرفض الركون إلى أي يقين موضوعي، إنه «يشرح ممارسته للتفكيك عن طريق الأسئلة أو الحالات، وليس عن طريق نظرية عامة أو بحث حول الموضوع. الواقع أنه يقول صراحة، «إن التفكيك ليس نظرية أو منهجاً، وليس مذهباً هرميتوطيقياً بالتقطع، بل يمكن تسميته «موقفاً»



استراتيجية القصص، وحتى تكون أكثر دقة، إنه «ممارسة» وليس «نظرية»<sup>١٢٠</sup>، وحتى في حال ما إذا تم إقرار أن ما ممارسة قراءة تفكيرية، فهذه القراءة ذاتها «عرضة للتفكير أيضاً، لأن جميع القراءات هي في رأيه (إعادة قراءة)<sup>١٢١</sup>، وهكذا تبدو قراءة دريدا وسدنة التفكير قراءة عديمة تقويض القراءات السابقة لا تؤمنس قراءة جديدة تعني النص بل لتدخل المثالي في شك مرعب، لن يخرج منه إلا متمرداً شرساً يرفض كل شيء ليقول بالتدمير لكل شيء، ولا يجب إذا وأنها الفكر الفرنسي - تربة التفكير الأولى - يخلق فكر دريدا ليجد مستقراً له في التربة الأمريكية ذات الماضي الأول في التدمير

#### ٢-٨ - قراءة الفكر الجديد وقراءان أخرى

والفكر الجديد، في كل من إنجلترا وأمريكا قراءته الخاصة، وهكذا نجد مصطلحي القراءة الحكيمة والقراءة التواترة، فالقراءة الأولى «قراءة نصية لعمل أدبي محدد، يراها البعض صورة أخرى لمصطلح النقد التطبيقي عند ريتشاردز»<sup>١٢٢</sup>، كما يذهب إلى هذا هاملت نامر. أما القراءة التواترة فقد وردت عند الناقد فرانك كيرمود، الذي يرى أن القارئ مهما بلغت قراءته على الاستيعاب والفهم من خود، فإن بمستطوع الوصول إلى أسرار النص، مما لم يرجع إلى النص مرة أخرى وبفكر رموز على ضوء الاكتشافات اللاحقة<sup>١٢٣</sup>، ويورد كل من هاملت نامر وريتشاردز بنحو مصطلحات قرائية جديدة، نجد عند الأول القراءة العمودية والقراءة الأفقية والقراءة الاستيعابية<sup>١٢٤</sup>، أما الثاني فيورد<sup>١٢٥</sup> القراءة المتوافقة والقراءة المستهلكة عند روبن ليكنر، ويضيف هاملت نامر من إشارات القراءة عند لوي التوسبير اسماء «القراءة الكشفية» وفي هذا التشرب من القراءة يتعلق التوسبير من مقولة إن النص لا يوجع بكل ما في باطنه، ولا يحصل ما بداخله مباشرة، بل على القارئ أن يقوم بالكشف كما يقوم الطبيب به، فالعصا الأمامية، وأصدا ما يقوله المريض، لينوصل إلى تشخيص المرض<sup>١٢٦</sup>.

ونجد عند سعيد علوش مصطلح القراءة الجمعية وهي «تأويلات متعددة»<sup>١٢٧</sup> للنص عبر مستويات مجازية لغوية<sup>١٢٨</sup>، وي طرح الدكتور محمد عبدالمطلب أنماطاً ثلاثة من القراءات للنص الأدبي هي: القراءة الجمالية والقراءة التأويلية والقراءة الاسترجاعية<sup>١٢٩</sup>، وإذا كان هذا الكاتب ينص على ما يجب أن تتكون عليه كل قراءة من هذه القراءات من أجل الوصول إلى نتائج ملموسة، تعمل على إضاءة الجوانب المعتمة في النص الأدبي والتنبيه على ما قد يغفل من دلالات من دونها لمفقط قيمة العمل الأدبي من الناحية الفنية، إذا كان محمد عبدالمطلب ينص على كل هذا بإسهاب، فإنه لم يكلف نفسه هذه الإشارة إلى المصادر التي اعتمد عليها في القول بقراءاته هذه التي يمكن - يسر - رد بعضها إلى ما ذهب إليه دعاة الهرمينوطيقا، كما ستري في الصفحات المقبلة، خاصة القراءة التأويلية. كما يمكن للنص ما ذهب إليه هذا الكاتب في نوعي القراءة، كما أشار إليهما ريتشاردز، حيث نجد المصطلح نفسه عند محمد عبدالمطلب: القراءة الاسترجاعية<sup>١٣٠</sup>

إن هذه القراءات المختلفة تستند - كما يقول الدكتور محمد مفتاح - إلى الحدس أكثر مما تعتمد على استراتيجيات معينة مضبوطة المفاهيم محدودة العالم<sup>(١٢٠)</sup>. وهي من النوع بحيث يمكن القول إننا هي عصر القراءة / القراءات بلا مراء.

## ٩- أنماط القراءة

أدى هذا الاهتمام المتزايد بالقراءة وأنماطها، كما سلف الحديث عنه، إلى الكثير من التفريع فيما يتعلق بالقارئ. وقد كان لعامل الترجمة المضاعفة<sup>(١٢١)</sup> دور كبير في تعدد أنواع القراءة، فالاختلاف في ترجمة المصطلح الواحد يولم بأننا إزاء مفاهيم متعددة، ولكن عند التمعن، ينجلي الأمر، لنجد أنفسنا أمام مصطلح واحد بشعبيات مختلفة. وإذا كان هذا الأمر واقعاً لا يرتفع، ما دام مترجمونا العرب لا يزالون في كل واد يهيمون، إلا لم تتأسس لدينا بعد تقليد العمل العلمي الجماعي، إذا كان الأمر على هذه الحال. فإن انتقاد الغربيين أنفسهم، بتفريعاتهم المختلفة لأنماط القراءة، قد أسسوا لهذا التعدد البالغ فيه، سواء في أنماط القراءة كما سبق، أو أنماط القارئ.

لقد أحصيت - حسب مجهودي اقواضع - أكثر من مئتين مشرباً من القراء: القارئ النموذجي، التخيير، المقصود، الضمني، **المهوس**، **الهستوري**، البرانويكي، الفوتيشي، المعادي، الناقد، الكاتب المثالي، الخبير، الجمع، المتوهم، المزمور، الحشيشي، الافتراضي، المعاصر، التلامسكزي، الطاس، الأعلى، الأسفل، المؤلف، ... وإن القارئ، عند هذه الأنماط كلها، ولكن ساكني بالوقوف عند أهمها في نظري، والى نهاية مع: <http://Archive>

## ٩-١- القارئ النموذجي

هذا النوع من القراءة، ويطلق عليه بعض النقاد اسم القارئ الأعلى<sup>(١٢٢)</sup>، بينما يطلق عليه بعضهم اسم القارئ الناقد<sup>(١٢٣)</sup>، ويحمل عند بارت اسم القارئ للمهوس<sup>(١٢٤)</sup>، بينما هو عند ناقد آخر، مثل إيزر، يحمل اسم «القارئ المثالي الذي نرجع إليه في القلب، والذي يصعب جدا تحديد جوهره واستاداه. بل إننا نستطيع أن نذهب إلى حد اعتبار الناقد الأدبي أو فقيه اللغة بمنزلة جوهر لهذا التجريد»<sup>(١٢٥)</sup>. وهو يحيل عند ريفاتير على «مجموعة من المخبزين الذين يلتقون دائما عند النقط المحورية في النص، وبالتالي يؤسسون وجود «واقع أسلوبى» من خلال ردود أفعالهم المشتركة، والقارئ الأعلى مثل أداة استطلاع تستعمل لاكتشاف كثافة المعنى الكامن المسن في النص»<sup>(١٢٦)</sup>. والقارئ النموذجي - كذلك - هو «الشخص المتمرس إلى أبعد حد بنظام لغة الشعر، وبأنواع الاختلاف بين هذه اللغة وبين اللغة اليومية»<sup>(١٢٧)</sup>.

(١٢٠) أعني بالترجمة المضاعفة، ترجمة نص ما من لغة الأم، إلى لغة أخرى ثانية أو ثالثة، ثم ترجمته إلى اللغة العربية، وكاتب إيزر. فعل القراءات نموذج لها، حيث تروم الكتاب من الألمانية إلى الإنجليزية ثم الفرنسية فالعربية، فحينئذ!

ويشترط أمبرتو إيكو في هذا القارئ مجموعة شروط معرفية خاصة باللغة والنثر المعجمي والأسطوري.<sup>١٣٧</sup>

## ٩-٢- القارئ الكبير أو المتكبر أو الماهر

هذا المفهوم طوره ستانلي فيش، وهو يقصد به قارئاً حقيقياً ولا يعادل بالنسبة إليه تجربة في الوقت نفسه، وإنما هو هجين، أو هو القارئ الحقيقي الذي يفعل كل شيء من أجل أن يكون مخلصاً.<sup>١٣٨</sup> ويقدم الدكتور إدريس بلعلاج تعريفنا دقيقاً للقارئ الصغير حيث يقول عنه: إنه يمكن تلخيص «فعله» في أنه يسعى باستمرار إلى إخصاب مضامين النصوص وتوسيع دائرة المعلومات التي تحتوي عليها، هادفاً إلى اعتبار النص وثيقة للأفكار والأحاسيس التي تلقاها اللغة، وتعرُّفها عبر مسائلها الوعرة ومسارها الضيقة.<sup>١٣٩</sup> وبهذا تصبح المعلومات الواردة في النص «انعكاساً للقدرة القارئة لديه»<sup>١٤٠</sup>، وهكذا يقترِب هذا الضرب من القراءة من القارئ النموذجي، الأمر الذي دفع بأحد النقاد إلى القول إن «القارئ الماهر Informed reader عند س. فيش (١٩٧٠)، الذي هو تركيب نظري أيضاً، مستخدم بمعنى القراءة المتخصصة أو القراءات التطبيقية»<sup>١٤١</sup>.

## ٩-٣- القارئ المصنوع أو المصنوع أو المصنوع أو المصنوع

يمكن لصورة القارئ المصنوع<sup>١٤٢</sup> أن تتخذ أي شكل، جد مختلف، على الرغم من أنها قد تعني بشكل مباشر «الذات الجماعية التي عاشت الطوائف التاريخية المبدع، فتوجه إليها النص حين ظهوره المبدئي، ثم الذات القارئة على أن تعود بصوريات التقسيم المبكر لهذا النص، في إطار نوع من التكامل بينها وبين هذا المصنوع، أي أنها استمرار له، وتقدم جديد لفعله»<sup>١٤٣</sup>. أما الأشكال التي قد تتخذها صورة القارئ المصنوع فهي قد تكون «القارئ المؤمل، أو قد نعلن عن نفسها من خلال توقع معايير وقيم القراءة المعاصرين (...)، وهكذا فالقارئ المصنوع باعتباره، فاعلاً تطبيقياً في النص لا يمكن أن يجسد، فهمه، مفاهيم وتقاليده الجمهور المعاصر، بل أيضاً رغبة المؤلف سواء في الارتباط بهذه المفاهيم أو الاشتغال عليها»<sup>١٤٤</sup>.

## ٩-٤- القارئ الضمني أو الخفي

هذا الضرب من القراءة، قال به إيزو، فهي كتابة «فعل القراءة» يحاول هذا الكاتب فهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية، والتجارب التي تثيرها، من خلال ما يسميه بالقارئ الضمني، الذي هو «هيئة نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدد بالضرورة»<sup>١٤٥</sup>. وهذا القارئ «هو تشييد، ولا يمكن أن يشخص بأي وجه مع أي قارئ واقعي. فالقارئ الضمني له مظهران: مظهر نصي ومظهر تجريبي»<sup>١٤٦</sup>، ثم إن القارئ الضمني، في الحقيقة، قارئ لا يوجد إلا ساعة قراءة العمل الأدبي، حيث يخرج مهاراته المعرفية وكل طاقاته من مخايلها، ذلك أن هذا القارئ «قارئ ذو قدرات خيالية، شأنه شأن النص، وهو لا يرتبط مثله بشكل من أشكال الواقع

المحدد، بل بوجه قدراته الطهيائية للتحرّك مع النص، باحثاً عن بنيائه، ومركز القوى فيه، وتوازنه، وواضحاً يده على الفراغات الجدلية فيه فيملأها باستجابات الإثارة الجمالية التي تحدث له. وهو منتج يقدر ما هو مدرك لأسرار الأساليب اللغوية للنص الذي يقرأ. وعندما ينتهي من قراءة النص يكون قد حقق ما تطلبه القراءة الظواهرية. أي أن الأنا المتكثرة لا تكون إلا عندما تدخل دخولاً فعلياً في علاقات وإرتباطات مع اللغة وحركتها<sup>139</sup>.

يبدو بعد هذا العرض المختصر جداً أن أقرب الأنماط للقارئ، الذي يقرأ النص الشعري قراءة تأويلية، هما النمطان الأول والثاني، أي القارئ النموذجي والقارئ الخبير، ذلك أن التأويل مهمة ليست باليسيرة، وهو ما سأتوقف عنده في الصفحات اللاحقة؛ ليتبين أن القارئ التأويلي قارئ لا يد من تزوده بمجموعة كبيرة من القدرات التي لا بد منها، من أجل الكشف عن خصوصية النص؛ وللتحدث الآن عن المفهوم الثاني.

## مفهوم التأويل

### ١- نشأة التأويلية

لا يختلف الباحثون في النشأة الدينية<sup>140</sup> للهيرمينوطيقا أو هن التأويل، كما يترجمه البعض. وقد كان لهذه النشأة في كنف اللاهوت بين جدران الكنيسة ما يبرهن أن التأويلية تطورت وطوّرت في أشكال التي واجهها كل أولئك الذين حاولوا أن يقدموا تفسيرات للتأويل مختلفة عن تلك التي كانت متداولة رسمياً بين الإكليروس. لقد «كان المجتمع المسيحي منذ القديم يواجه مشكلات هيرمينوطيقية من مثل: تثبيت الإنجيل للنقل شفويّاً بواسطة الكتابة، وتشكل مجموعة الشرائع السماوية، وفي أن واحد، تعريف العلاقة بين العهد القديم والعهد الجديد، وصياغة العقائد الأولى بمساعدة مفاهيم الفلسفة الإغريقية. وكل هذه التنبؤات ذات طابع هيرمينوطيقي، منوهاً مثل الوسيط أمام المجتمعات المسيحية، ووعظ المبشرين، والتعليم المسيحي، وتعبير أخرى حية عن عقيدة الكنيسة»<sup>141</sup>. ويشير الكثير من الباحثين في الهيرمينوطيقا إلى أن فهم النص الديني المسيحي أساساً هو ما أدى إلى نشأة التأويل أو علم التأويل. فقد كان لعامل التباعد التقوي ومعنى الكلمة في أصل وضعها، وما كانت تشير إليه في القديم، وكذا الاعتقاد بوجود معنى خفي وراء هذا المعنى السطحي الظاهر، والعدم الشفة في القراءة الواحدة... لقد كان لكل هذه العوامل دورها في نشأة الهيرمينوطيقا هذه النشأة الدينية، حتى إذا ما جاء مارتن لوتر، ودعا إلى حرية غير منقوصة في قراءة الإنجيل، وعدم الاقتصار على قراءة واحدة أحادية، فتح الباب أمام الهيرمينوطيقا والسبع مفاهيمها، «وانتقل من مجال علم اللاهوت إلى دوائر أكثر اتساعاً لتشمل كافة العلوم الإنسانية»<sup>142</sup>. بما فيها الأدب. وقد صرفت نهايات القرن العشرين اهتمامها كثيراً بالهيرمينوطيقا في مجال الأدب، نظراً لما تنبّهه من إمكانيات غنية تشرّي قراءة النص الإبداعي.

## ٢- تعريف التأويل

لا بد من الإشارة إلى أن الباحث في الهيرمينوطيقا يصاب بالدوار أمام كثرة التعاريف العربية والأجنبية التي تضرب في كل صوب وتعمل جاهدة على إثبات المصطلح؛ فلا تزيد إلا غموضا واضطرابا إلا ما ندر. وقد أدى عامل الترجمة للمصطلح إلى الكثير من التشويش على حقيقته فعمادها. فمن الباحثين من يخلط خلطا غير مبرر بين التفسير والتأويل، في تعريفه للهيرمينوطيقا، ومنهم من يترجم مصطلح Hermeneutique بالتأويل أو علم التأويل، ويترجمه فريق ثالث بالتفسير، بينما يترجمه فريق آخر بفن التأويل؛ وسيأتي الحديث عن كل فئة من هذه الفئات في الأسطر القليلة المقبلة.

ومن أجل الخروج من ظلام هذه الحيرة، ووضع اليد على تعريف شاف كاف للهيرمينوطيقا، لا ننسى من فوائد المصطلح واستعراض هذه الآراء التي نحوم حولها، أو نرعى في حماء، من أجل رؤية واضحة تعين الباحث على امتلاك ناصية حقيقته، وضبط مفهومه.

## ٢-١-١- الهيرمينوطيقا في المعاجم الأجنبية

نجد كلمة هيرمينوطيقا في غير المعاجم العربية مخلوطة إلى أصلها اليوناني، وهكذا نجد التعاريف التالية:

## ٢-١-١-١- الهيرمينوطيقا في اليونانية تعني تأويلها، هي

ARCHIVE

- نظرية تأويل العلاقات.

- تأمل فلسفي حول الرموز الدينية والأساطير، وكل شكل من أشكال التعبير الإنساني بصيغة عامة<sup>(٣١)</sup>.

## ٢-١-٢- الهيرمينوطيقا

فن التأويل، وهي تطرح نفسها في مواجهة الموضوعات التي تقترح أنها تمتلك معنى صميحا لا يمكننا إدراكه، حيث تقترح الهيرمينوطيقا تحديد ما تريد هذه الموضوعات قوله حقيقة، والبرهنة على أن ما نقوله يمتلك ملاحظة هنا والآن<sup>(٣٢)</sup>.

## ٢-١-٣- الهيرمينوطيقا

لفظ كان يعني عند اليونانيين فن التأويل، فالشعراء، عند أفلاطون، يؤولون الآلهة متلما بفعل الكهان (الذين تتحدث الآلهة على ألسنتهم)، وعند أرسطو، يؤول اللغة الأفكار مساهمة في تجسيدها<sup>(٣٣)</sup>.

## ٢-١-٤- كلمة هيرمينوطيقا كلمة يونانية

وهي مرادفة لكلمة تأويل التي تخص النظام والإشكاليات والنماذج التي لها علاقة بتأويل التسموس ونقدها. وتستعمل الهيرمينوطيقا خصوصا في معرض الأعمال التشرية والتفسيرية، من أجل الإشارة إلى مجموع مشاكل القراءة والفهم الخاصة بهذه الأعمال. وتستعمل كذلك

فيما يخص جميع درجات الأعمال الفنية والسرديات الأسطورية والأحلام ومختلف الأشكال الأدبية والقوية عموماً<sup>(١١٠)</sup>.

نتسلخ من هذه التعاريف:

- أن مصطلح هيرمينوطيقا مصطلح قديم، وذلك من خلال أصله اليوناني عند كل من أفلاطون وأرسطو.

- أنه يرادف مصطلح تأويل، كما هو الشأن بالنسبة للتعريفين الأول والرابع، ويدل على «فن التأويل»، كما هي الحال في التعريفين الثاني والثالث.

- لا تعريف من هذه التعاريف يشير من قريب أو بعيد إلى صلة الهيرمينوطيقا بالتفسير، بينما صلة بعضها (التعريف الرابع) بالقراءة والفهم واضحة.

- لمصطلح هيرمينوطيقا صلة وطيدة بالأدب والفن ولقد هما.

- مهمة الهيرمينوطيقا هي العمل على إخراج الغنى الخفي العميق الذي تطوي عليه الأعمال الأدبية وغيرها.

أما في بعض المعاجم الأخرى فالهيرمينوطيقا مرادفة لمصطلح تأويل، وهو «مشتق من الأول، وهو لغة الرجوع، وأما عند الأصوليين فليل هو مرادف للتفسير، وقيل هو الفن بالمراد والتفسير القطع به»<sup>(١١١)</sup>، ويبدو أننا منذ الآن نتجدد نفسنا أمام هذا الخلط بين التفسير والتأويل، وعلم التأويل وفن التأويل في الدراسات العربية التي تطورت للهيرمينوطيقا.

أما المعاجم العربية فورد هذا المصطلح فيها منعدم أو يكاد نقرأ لجذته وشروع مصطلح تأويل بدله.

## ٢-٢- المصطلح العربي والعبري

يترجم الدكتور عز الدين إسماعيل كلمة هيرمينوطيقا بعلم الفهم والتفسير، يقول: «وقد كان تجديد جدامير الهيرمينوطيقا، وهو علم الفهم والتفسير»<sup>(١١٢)</sup>، بينما يترجم كل من خالد التوزاني والجلالي الكدية المصطلح نفسه بعلم الفهم والتأويل، يقولان: «والغرض من إعادة تجديد الهيرمينوطيقا، أي علم الفهم والتأويل»<sup>(١١٣)</sup>، ولا يخرج الدكتور عيسى علي الكاعوب عن هذا، إذ يترجم الهيرمينوطيقا بعلم التأويل وعلم التفسير<sup>(١١٤)</sup>، وكذلك الأمر عند باحثين آخرين<sup>(١١٥)</sup> يتراوح تناولهم للمصطلح بين التدقيق وعدمه والاستثناء الذي نجده في تناول مصطلح هيرمينوطيقا، باعتباره فن التأويل، هو الزائد في مقال محمد شوقي الزين «مفتاح التأويل»، حيث يقول: «تصدر الإشارة إلى أننا نترجمنا كلمة (HERMENEUTIQUE) بفن التأويل، تعبيراً لها عن التأويل بمعاني (INTERPRETATION)»<sup>(١١٦)</sup>، وكذلك الحال عند مصطفى النحال في ترجمته لنص ل بول ريكور بعنوان البلاغة والشعرية والهيرمينوطيقا<sup>(١١٧)</sup>.

## في مفهوم القراءة والتأويل

ونجد - إضافة إلى ما ذكر - الدكتور نصر حامد أبو زيد يميز بين التفسير والهيرمينوطيقا التي تعني عنده نظرية التفسير<sup>(١٠٠)</sup>. والملاحظ أن هذه الدراسات التي عالجت مصطلح «هيرمينوطيقا» حاولت إيجاد مصطلح عربي بديل يلي بالفرض، فلتقرب أكثر من ماهيته.

### ٢-٢-٢ نموذج المصطلح

الهيرمينوطيقا، كما جاءت في تعريف «المعجم النقدي» السابق، ترتبط بالموضوعات التي نفترض كمتلقين أنها تمتلك معنى عميقا، أي أن المعنى الطاقى على السطح ليس هو مجال اشتغالها. وقد سبقنا الإشارة إلى أن الهيرمينوطيقا قامت على أساس مواجهة سلطة القراءة الأحادية النصوص القديمة وغيرها. لذلك نجد هذا الالتجاء عند المشتغلين بالهيرمينوطيقا من أمثال جادامير، الذي يقدم إلينا وظيفة المؤول على أساس أنها «الكشف عن دلالة أصلية تماما متوارية في المكتوب المراد معالجته»<sup>(١٠١)</sup>.

ويعتبر يول زيكر التآويل موضوعا مركزيا للهيرمينوطيقا فيقول: «سوف أنطلق من التعريف الذي يعتبر الهيرمينوطيقا هنا لتآويل النصوص، فعندما يؤدي المسافة الجغرافية والتاريخية والثقافية التي تفصل النص عن القارئ إلى وضعية إعدام الفهم، والتي لا يمكن تجاوزها إلا في إطار قراءة متعددة، أي في إطار تآويل متعدد الأبعاد، آنذاك يصبح وجود فن مخصوص أصرا لازما، وبهذا الشرط الأساس يفسو التآويل باعتبار موضوعا مركزيا للهيرمينوطيقا، نظرية للمعنى المتعدد»<sup>(١٠٢)</sup>. ليس هنا ما هو أن تجعل معنا ما يدل على شيء آخر فحسب، ولا حتى يدل على كل ما يستلزمه، أو أن يدل دائما أكثر (جيب العبارات السابقة)، بل هي أن يبرز ما أسماه اليوم عالم النص<sup>(١٠٣)</sup>. وهي تعاريف أخرى تبدو الصلة مثيلة بين الهيرمينوطيقا والنص - من أجل الكشف عن قصديته.

وتتلاق هذه التعاريف كلها على أن ليس هناك من خطوات إجرائية تتبع في الوصول إلى الهدف الذي تطرئ عنه الهيرمينوطيقا فهي «تظم ينظم استراتيجيات القراءة بوجه عام»<sup>(١٠٤)</sup>. وليس المقصود بالعلم أن للمصطلح يقوم - كما يقول الكاتب - «على المعارف الدقيقة، بل من جهة أنه يسعى إلى الارتقاء بالإبداعات كلها، من القراءة السطحية للتعزلة إلى تأسيس نظرية متكاملة نافذة في تدبير الأكثر التقنية»<sup>(١٠٥)</sup>. ونجد في الموسوعة العلمية ما يثبت علاقة التآويل بتعدد المعنى، ولكنها مفاده أن «ليس هناك قانون عالمي للتفسير (hermeneutic)، ولكن نظريات متفرقة متعارضة تخص قواعد التآويل»<sup>(١٠٦)</sup>. مما يضع الباحث أمام مسؤولية كبيرة، إذ عليه أن يلهي بمهمة جمع شتات هذه النظريات وتجنب الوقوع في التعارضات الخاصة بقواعد التآويل، وهي مهمة شاقة.

ويرى الدكتور حامد نصر أبو زيد أن الهيرمينوطيقا تشير «إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها القارئ لفهم النص الديني»<sup>(١٠٧)</sup>. والهيرمينوطيقا عند سيراز فاسم تسمى «إلى كشف الطرق والوسائل التي تمكن من فهم النصوص»<sup>(١٠٨)</sup>. وهذا الكلام يتميز بمجموعة

كبيره، إذ لا نجد في المؤلفين الطويلين لكلاً الكاتبين أي تعديد إجرائي يمكننا من الاطمئنان إلى مسلك واضح يقضي إلى الكشف عن مكون النص، أي نفس!

وعلى الرغم من أن تعريف محمد شوقي الزين الوارد في مقاله الموسوم بـ «الهيرومينوطيقا وفن التأويل»<sup>(١٧١)</sup> لا يقدم هو الآخر أي خطوات إجرائية، مما يجعل كلام الدكتور مصطفى ناصف عن التأويل على درجة كبيرة من الدقة المقبولة حيث يقول: «لكن كلمة التأويل- رغم أهميتها، لا تطلو من استعمال فضفاض»<sup>(١٧٢)</sup>. ورغم هذا فإن تعريف محمد شوقي الزين يتميز عن كل التعاريف السابقة بتلميعه إلى ما يجب أن يركز عليه التأويل في أثناء كشفه عن المعنى العميق للنصوص، «فقد تحليلها وتفسيرها وإبراز القيم التي تحتلها والمعايير والغايات التي تحيل إليها». وعليه، تعني hermeneutique «فن- تأويل وتفسير وترجمة النصوص»: «التأويل هو فن بمعنى طريقة الاشتغال على النصوص بتبيان بنيتها الداخلية والوصفية ووظيفتها المعيارية والمعرفية، والبحث عن حقائق مضمرة في النصوص، وربما المظنومة لأختيارات تاريخية وأيديولوجية، هو ما يجعل فن التأويل يلتمس البدايات الأولى والمصادر الأساسية لكل تأسيس معرفي وبرهاني وجدلي، والتمهم عندما يعمل لا يفتو فقط، أي لا يقول رموزاً، وإنما هو يؤول، أي أنه يبحث عما هو أول في الشيء- عما هو الأس وأصل»<sup>(١٧٣)</sup>.

سأحاول التفرقة من كل ما تقدم استخلاص قسمات الهيرومينوطيقا. وهكذا يمكن القول إنه ليس هناك من تعريف جامع مانع لهذا المصطلح فهو مفهوم «يجب أن يندرج ضمن الإجرائية والآلية لا ضمن التلقائية»<sup>(١٧٤)</sup>. وباتضح من هذه التعاريف يوضح أن الهيرومينوطيقا: - تهتم بالبحث عن المعنى العميق أو معنى المعنى أو الدلالة المتأخرة في المكتوب، أو قصدية النص على اختلاف هي المعايير، كما جاء في التعاريف السابقة.

- أنها لا تشكلت بالفراط الواحد، فهي قد قامت أساساً لمواجهة سلطة القراءة الأحادية. - تعتبر التأويل موضوعاً مركزياً لها، خاصة بالنسبة إلى النصوص التي تفصلنا عنها مسافة جغرافية وتاريخية وثقافية.

- أنها علم ينظم استراتيجية القراءة، ويهدف إلى الارتقاء بالإبداعات من القراءة المبتدئية المنعزلة إلى تأسيس نظرية متكاملة في تدبير الآثار الفنية.

- أن الهيرومينوطيقا مجموعة قواعد ومعايير يتبعها القارئ لفهم النصوص، بالتركيز على الكشف عن بنيتها الداخلية ووظيفتها المعيارية والمعرفية بغية الوصول إلى ما هو أس وأصل في الشيء. والهيرومينوطيقا بالتالي ليست قانوناً عالمياً للتفسير بقدر ما هي فن.

### ٣ - القراءة التأويلية: خصائصها ومبادئها

قبل التطرق إلى القراءة التأويلية والمقصود بها وخصائصها ومبادئها المكونة لها، نقرض ضرورة التمييز بين التأويل ومصطلح قريب منه نفسها، كثيراً ما يطلق البعض أنه هو، وليس



الأمر كذلك، وأقصد مصطلح التفسير. وهذا راجع إلى الحضور الكثيف لمصطلح «تفسير» في التراث العربي، والشرف الذي حازه من اقتترانه بكتاب هذه الأمة الخالد: القرآن العظيم، والكتابة الجلية القدر التي تبوأها، حتى أن فطاحل علماء العربية وأعلامها الشوامخ خاضوا لبعجه وتوجوا بتأويله بدر ما انتهوا إليه في النصاحة والبلاغة، وقال أن تجد واحدا من هؤلاء لم يشرف بالتعرض للقرآن الكريم تفسيراً أو تأويلاً.

### ٢-١ - التأويل، هذا التعبير

أورد ابن منظور<sup>(١٢٢)</sup> عدة معانٍ يتسع لها مصطلح تأويل. فهو يأتي بمعنى التفسير والتقدير والتفسير «أوّل الكلام وتأويله: دبره وقدره، وأولوه وتأويله: خبره»، وبمعنى الرجوع والصيرورة والعودة، «والراء بالتأويل نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ». كما أنه يأتي بمعنى الجمع «يقال أئت الشيء أوّله إذا جمعته وأصلحته». فكان التأويل جمع معاني الظاهر أشكلت بلفظ واضح لا إشكال فيه».

مما تقدم يظهر أن التأويل عند ابن منظور يقتصر على الكلام ولا يتعداه إلى ما سواه، كما هي الحال عند المحدثين، عرباً وعجماء، الذين توسّعوا في مداليل المصطلح فأصبح يشتمل على تأويل اللوحة التشكيلية والفيلم السينمائي... إلخ.

- والتأويل كذلك يضم معاني متطابقة فيما بينها. كما هي الحال بين الرجوع والعودة والصيرورة، أو بين التفسير والتقدير.

- والتأويل ليس أمراً اعتباطياً، إذ لا يمكن الانتقال من ظاهر اللفظ إلى باطنه من دون دليل، أي أن التأويل ليس بحسب هوى المؤول.

- والتأويل كذلك لا يلتجأ إليه إلا عند اختلاط الأمور الذي يؤدي إلى ضلالتها، ومن أجل الخروج من هذه الدوامة، لا بد من جمع المعاني، وإصلاحها عن طريق الترجيح، وإطراح كل ما يؤدي إلى فساد المعنى والتشوش عليه، إذ «أئت الشيء أوّله إذا جمعته وأصلحته».

- والتأويل عند ابن منظور هي قول يأتي مساوياً للمعنى والتفسير: «وسئل أبو العباس أحمد بن يحيى عن التأويل فقال: التأويل والمعنى والتفسير واحد». وهذا يوحي بعدم التفرق بين مصطلحي التفسير والتأويل، مما يستجد له امتداداً عند كثير من القدماء والمحدثين. فصاحب تاج العروس يقول: «وظاهر المصنف أن التأويل والتفسير واحد»<sup>(١٢٣)</sup>، لكنه لا يتردد في التمييز بين التفسير والتأويل، فيقول: «وأما التأويل فهو تبيين معنى التشابه، والتشابه هو ما لم يقطع بنحوه من غير تردد، وفي جميع الجوامع هو حمل الظاهر على المحتمل المرجوح» فإن حمل دليل فصيح، أو لا يظن دليلاً فاسد أو لا شيء فاسد لا تأويل<sup>(١٢٤)</sup>. وهذا الكلام شبيه بكلام ابن منظور السابق، وهو يؤكد أن التأويل المعبر هو ما يستند إلى دليل.

أما القتيبي<sup>(١١١)</sup> فيميز - في كلامه سابقه - التفسير عن التأويل عند الأصوليين. يقول عن التأويل: «هو مشتق من الأول، وهو لغة الرجوع. ولما عند الأصوليين قيل هو مرادف التفسير، وقيل هو الظن بالراء والتفسير القطع به... وقيل هو أحسن من التفسير، والظاهر من كلامه أن التأويل تناوله غير الأصوليين من المفسرين والفقهاء والمكلمة وغيرهم. وهو ما سأتعرض له الآن.

### ٢-٢-٢ - التأويل عند المفسرين

ينقسم المفسرون للقرآن الكريم، فداوي ومحدثين، بضموسن التأويل. إلى قسمين: قسم يعتبر التأويل هو التفسير، ومن هؤلاء الفراء<sup>(١١٢)</sup>، والطبري<sup>(١١٣)</sup>، والبيهقي<sup>(١١٤)</sup>، والخازن<sup>(١١٥)</sup>، ومحمد الرازي<sup>(١١٦)</sup>. أما القسم الثاني من المفسرين، فعالميتهم العظمى تميز التأويل عن التفسير. ومن هؤلاء القرطبي<sup>(١١٧)</sup>، الذي يعتبر التفسير بيان اللفظ، والتأويل بيان المعنى، ويوافقه بكلام قريب من هذا الشيخ حسنين مخلوط<sup>(١١٨)</sup>. وفي الطريقة نفسها، نجد ابن كثير<sup>(١١٩)</sup> والزمخشري<sup>(١٢٠)</sup>، الذي يفسر التفسير بالحديث إفراءه للتأويل الذي يقول عنه: «وقيل: التأويل كشف ما انطلق من المعنى. ولهذا قال الجلي: التفسير يتعلق بالرواية، والتأويل يتعلق بالتردية<sup>(١٢١)</sup>». وبذلك المسلك نفسه محمد الطاهر بن عاشور<sup>(١٢٢)</sup> في تفسيره، حيث يتحدث عن المفسرين وخوضهم في التفسير والتأويل. ويذكر من خلال كل ما سردته أن ما ساقه في تفسيره هو تلخيص للراء السابقة عليه<sup>(١٢٣)</sup>، فيما يتعلق بالتفسير والتأويل. أما السيد محمد حسين فضل الله<sup>(١٢٤)</sup> فإنه يتناول هل لكلمة تأويل «معنى طفي باطني يخفي في داخلها ليكون الاتجاه في تفسيرها بالحديث عن المعنى الذي قد يعبر عنه في بعض الأحاديث المشهورة بـ «ظن القرآن» ومطلونه، من خلال ما قد يتحدث عنه من وجود أكثر من معنى للكلمة، يمثل أكثر من ظن، مما قد يتيح الفرصة لكثير من الاحتمالات والمعاني أن تأخذ موقعها في الكلمة القرآنية من خلال ذلك...<sup>(١٢٥)</sup> أقول، بعد هذه المناقشة والتعليق على الآيات المتضمنة لكلمة تأويل في سور آل عمران والأعراف ويونس ويوسف والكهف، يميز الشيخ محمد حسين فضل الله للمعنى اللغوي لكلمة تأويل الذي يعتبره أصيلاً فيقول: «الظاهر أن كل هذه النصوص القرآنية ترجع بالكلمة إلى معناها اللغوي الأصلي، وهو «الرجوع»: لأنها مأخوذة من «الأول» أي الرجوع إلى الأصل...<sup>(١٢٦)</sup>».

### ٢-٢-٣ - التأويل عند الفقهاء والمكلمين

لم ينف المفسرون وحدهم عند دالات التأويل، بل شاركهم في هذا سواهم من المشتغلين بطول مختلفة كالفقهاء وغيرهم. وإن كان المفسرون أكثر عدداً من باقي المهتمين الآخرين<sup>(١٢٧)</sup>. والتأويل في تعريفات المكلمين من أمثال الأسيدي الأشعري والماتريدي أوهو المتكلم الأشعري كذلك، والفقهاء من أمثال ابن حزم الطاهري، والصوفية من أمثال الغزالي، وهو الأصولي

## في منهجية القراءة والتأويل

المتصوفة والفلاسفة من أمثال ابن رشد ... يكاد يكون واحداً . وقد عمل شيخ الإسلام ابن تيمية رحمه الله على تلخيص هذه التعاريف فقال : « التأويل في عرف المتأخرين من المتفهمة والمتكلمة والمحدثة والمتصوفة ونحوهم هو : صرف اللفظ عن المعنى الراجح إلى المعنى المرجوح لدليل يقتضيه . وهذا هو التأويل الذي يتكلمون عليه في أصول الفقه ومسائل الخلاف ... »<sup>(١١٠)</sup> . وكل هؤلاء يشترطون توافق التأويل على جملة شروط منها توافق الدليل : إذ لا يؤول المؤول انطلاقاً من ذاته . كما أن التأويل يجب ألا يخل بعبارة لسان العرب في التجوز كما يشترط ابن رشد الفيلسوف<sup>(١١١)</sup> . ويرتبط التأويل ارتباطاً وثيقاً بالسباق اللغوي وخصائص التركيب فيه . إذ « المشهور والتبادر إلى ذهن عند تعريف التأويل يربطه بخصائص التركيب داخل النص . فهي التي تدفع القارئ لما فيها من مجاز أو تعميم أو إيهام إلى الاتجاه القوي إلى الاختلاف »<sup>(١١٢)</sup> .

### ٢-٣ - التأويل عند بعض المفكرين العرب المعاصرين

بعد مناقشة ضافية للدلائل منقاة وردت في كتب اللغة والتفسير يطرح الدكتور نصر حامد أبو زيد تصوراً لدلالة التأويل حيث يقول : « هي محاولة الوصول إلى « التعلم » بظاهرة من الظواهر عن طريق حركة « التمثل » أو الفكر الإنساني » وهذا الفهم لدلالة « التأويل » يجعل من « التأويل » عملية أوسع من « التفسير »<sup>(١١٣)</sup> . ويطلق الكاتب ورود كلمة « تأويل » في القرآن الكريم سبع عشرة مرة في مقابل كلمة « تفسير » التي وردت مرة واحدة فقط بأن التأويل « كان مفهوماً معروفاً في الثقافة قبل الإسلام »<sup>(١١٤)</sup> . ويذكر أن « تأويل » الأحكام أو « تأويل » الأحاديث<sup>(١١٥)</sup> . أما الدكتور عبد الفتاح أحمد العمور فلم يأت بعيداً عند تطبيقه لتعريف التأويل سوى ذكره مصطلحات كثيرة قال عنها إنها مرادفات للتأويل « وهي تدور في فلك حمل النص على فهم ظاهره لتصبح المعنى أو الأصل التعوي »<sup>(١١٦)</sup> . ويذكر الدكتور السيد أحمد عبد الغفار غنحي قريباً من هذا عندما يقول باختصاص التأويل بالمعنى الثاني « أو الدلالة المجازية للكلمات »<sup>(١١٧)</sup> . مما يعد الأدب قضاء رجباً له . كما أن « ظاهرة التأويل تتعلق بالأسلوب لا بالفردات كالتوصل إلى قصد السياق »<sup>(١١٨)</sup> . وعند صاحب المصطلح الصوفي نجد تعويها لعبارة « الدلالة المجازية للكلمات » بحيث يصبح التأويل عنده هو « العيبر عن طريق الظاهر الحرفي إلى الباطن الإنشائي ( أو الرمزي ) حيث يسمح النص بتحويل المعنى الموضوعي إلى المعنى الروحي »<sup>(١١٩)</sup> . وهذا لي لعنق العبارة حتى تتسمج مع اقتضار الكاتب لتزعمته الصوفية . والتأويل عند كاتب آخر هو عبد الهادي عبد الرحمن<sup>(١٢٠)</sup> . فعلى قصدي بعيد كل البعد عن التقني العصري ، والتأويل يقوم بإلغاء « ظواهر الخطاب لكي يمتلك ما يعتبره باطنه »<sup>(١٢١)</sup> .

إن التأويل عند المفكرين والدارسين العرب ، فعل واج . بقصد إيه المؤول قصداً ، وهو مرتبط بفهم المعنى الباطني على سطح النص ، يتجاوز فيه المؤول العلوم إلى البحث عن الخفي المستور وراء التراكيب والأساليب ، قصد وضع اليد على قصيدة النص .

## 2 - خصائص القراءة التأويلية ومصادرها

### 2-1 - خصائص القراءة التأويلية

تتعلق القراءة التأويلية من وهي كامل بخصوصيتها. فهي لا تدعي فيما تقوم به الوصول إلى شيء يقين موثوق بصحته. وقد يعاير علماء التأويل التفسير من التأويل، يكون التفسير قطعاً وشهادة على الله. بينما التأويل احتمال بمضد دليل. لذلك فالقراءة التأويلية تسعى «إلى تقديم وجه محتمل من وجود عديدة محتملة»<sup>(1)</sup>. وهذا يعود إلى أن التأويل درجات، وهو يتوقف على فترة القول الواحد ومؤهلاته العلمية وما أوتي من خبرة والملاحظ أن الاختلاف في التأويل إذا كان النص فيها، مثلاً قد يصدر عن قارئين مختلفين، فإنه قد يصدر كذلك عن القارئ الواحد يكون له في النص آراء وأحكام تتعدد بتعدد المناسبات المتاحة لإعادة قراءة النص نفسه<sup>(2)</sup>. فالتأويل إذن عملية ذاتية، وليس المقصود بالذاتية أنها تعني الموضوعية، فهذا ليس تأويلاً كما سنفرد فيما يأتي بقدر ما هو استعمال للنص كما يعبر أمبرتو إيكو<sup>(3)</sup>، أو هو لعب لا تأويل، كما يقول صاحب تاج العروس<sup>(4)</sup>. وإنما المقصود بالذاتية أن الاختلاف في عملية التأويل مرده إلى التفاوت الحاصل بين مؤلفين متعدين للنص الواحد، فطوفاً بعد ما يقدمه بين يدي قراءته التأويلية لتلها، بينما طرف آخر لا يرى بالنظر لنفسه، وقد بعد الدليل المقدم فاسداً. ومن ثمة ينتج هذا الاختلاف وتعدد القراءات.

إن القراءة التأويلية ليست تشبه سراجاً، وإنما هي التي منذ اللحظة الأولى كونها تأويلاً فلا تتوقف عند حدود «التأني المباشر» بل تريد أن تساهم بوعي في إنتاج وجهة النظر التي يحملها أو يتحملها الخطاب.

هي لا تريد ولا تقبل الوقوف عند حدود «العرض» و«التلخيص» و«التحليل».. بل تريد إعادة بناء ذلك الخطاب بشكل يجعله أكثر تماسكاً وأقوى تعبيراً عن إحدى وجهات النظر التي يحملها صراحة أو ضمناً<sup>(5)</sup>. لذلك لا عجب إذا ألقينا كبار التأويليين يصرحون أن القراءة التأويلية تبدأ من الجانب اللغوي، فقديمها عمل فريدريك شلير مآخر على إخراج التأويلية من كنف اللاهوت، وأرسى تصور لها «على أساس أن النص عبارة عن وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القارئ» وبالتالي فهو يشير - في جانبه اللغوي - إلى اللغة بكاملها. ويشير في جانبه النفسي إلى الفكر الذاتي لبدعه<sup>(6)</sup>.

إن هذا التركيز على الجانب اللغوي من قبل القراءة التأويلية له ما يبرره، خاصة أننا نعلم أن التمييز الإبداعي يظهر أول ما يظهر في الجانب اللغوي، وللتشعر في هذه التاحية السهم الأوفر. ولغني عن البيان أن الشعر العربي المعاصر «فيه من خصوصية البناء اللغوي ومن وحدة النجاس التي قد تسلطفي وراء الكثرة المتزايدة، ما يجعله بمنزلة معرفة شعرية للحقيقة، تند عن القراءة الميتسرة وتغفلت من التلقي السطحي»<sup>(7)</sup>. والقراءة الأحادية، وليس هذا من باب

## فهم مفهوم القراءة والتأويل

مساهمة الشائع ومجازاة «الوضوحات» التي يلقي بعضها بعضاً، والركض وراء وهم الجدة والحدائق الممرية، ولكن لأن «الخطاب الشعري الحديث أصبح مثقلاً بالرموز والأساطير، ومشحوناً بالإسقاطات» مما يدفع القارئ أن يتخلص من دلالاتها المعجمية والامتلاء، بدلالات جديدة تناسب التجربة الحديثة وما تتميز به من عمق وثراء<sup>(1)</sup>. وهذه مدعاة إلى كثرة التأويلات في الشعر لا تفك عن طيبة لغة القصيدة بالإشارات المجازية، إنها تبدو مبهمة أكثر منها واضحة المعالم، مفككة أكثر منها منسقة، وإذا كانت هذه الإشارات المجازية تبدو من وجهة النظر المنطقية والعملية انحرفاً يوقى الانشواء ويمطل مجرى التجربة، فإنها تساعدنا في الشعر على أن نحيا أثناء التجربة<sup>(2)</sup>. ثم إن التصوص ليست على درجة واحدة من الجدة الإبداعية حتى يقول قائل بالقراءة التأويلية الواحدة، فمن النصوص ما يعلم نفسه للقارئ من أول وهلة، ومنها ما هو عنيد مشاكس، يؤثر الخفاء والتجلي في أن «تراكب معانيه وثراته في الشكل وهي المضمون» وليس هذا الضرب من النصوص بالذي يستلزم معانيه تفسير واحد، لأنه في ظهوره غير المحدد، محصلة لتفسيرات متعددة يعد النص حاضراً في كل منها، ولا تفسير يحويه بشكل نهائي<sup>(3)</sup>.

إن هذا التصور للنص الإبداعي بخصائصه المميزة له، هو ما جعل كتاباً مشهوراً بالتفسير القراءة الإبداعية، مثل الألماني هانس روبرت يواش لا يفتح بالقراءة الواحدة للنص الشعري<sup>(4)</sup> لشاعر كبير مثل مولير، لغيره مثل يواش على التقديم لقراءة القصيدة «سام» معطلاً بسبب لجوئه إلى تفسيرها إلى قراءتين أولى وثانية. يقول: «تأسس محاولتي على تقسيم هذا النشاط إلى فئتين هيرمينوطيقيين: فعل الفهم وفعل التأويل، الشيء الذي يفترض أننا لفصل التأويل التأملي بوصفه وجهاً لقراءة ثانية، والفهم المباشر - وهذان الإدراك الجمالي - بوصفه وجهاً للقراءة أولى. إن أهمية هذا النهج هي أن نعطي الأولوية للخاصية الجمالية في تأويل النص الشعري بصفة نهائية»<sup>(5)</sup>.

ويعمد الكاتب إلى الحديث عن قراءته والخطوات التي يجب على القارئ اتباعها في قراءة القصيدة الشعرية، فيقول: «يجب على المرحلة الأولى أن تتبع خطوة خطوة الإدراك الجمالي للقارئ، إلى أن تصل إلى آخر بيت في القصيدة. وإذا تعذر العثور على المعنى وظهرت بنية القصيدة مكونة كلا متشكلاً، فمن أجل إيجاد المعنى - الذي لم يبلغ لحد الآن تعامه - لا بد من قلب النهاية على البداية، حيث العناصر الموزونة والتي ما زالت غامضة مستقبلاً إضافة جديدة انطلاقاً من الشكل المدرك كوحدة أو كتكل، وتستخرج التعميمات بواسطة السياق، ويمكن البحث عن المعنى المقترح في التماغم الكلي الذي يعطيه كل معنوي. إن التعميمات والأسئلة التي طلت محقة في القراءة الأولى، يمكن أن تحل من وجهة نظر شكلية ومعنوية لهما قاسم مشترك»<sup>(6)</sup>.

أما المرحلة الثانية فهي التي يسطر فيها المعنى، وكل قارئ متمرس يعلم أن «معنى قصيدة ما لا يظهر غالباً إلا عندما تأخذ في قراءة ثانية»<sup>(١٧١)</sup>. إن يأس في النص ما قبل الأخير يصنف تطبيقه للدائرة الهرمينوطيقية ويتحدث عن السياق وهما عنصران من عناصر القراءة التأويلية. وهذا يدعونا إلى الحديث عن هذين العنصرين وباقي العناصر الأخرى المكونة لها.

#### ٤-٢- عناصر القراءة التأويلية

هناك مجموعة ضوابط يشترط كيان المنظرين للهرمينوطيقا توافرها في القراءة التأويلية. من أجل أن تكون القراءة التي يشهدونها قائمة على أسس مثبته، ويمكن اعتبار هذه الضوابط بمنزلة عناصر تؤسس هيكل القراءة التأويلية. وهذه العناصر هي:

##### ٤-٢-١- القيدية

عندما يعمد القارئ إلى تأويل نص ما فإنه ينطلق في قراءته من معرفة قبلية بالنص، وتتمثل هذه المعرفة بأجديات الإدراك الجمالي، ومن دونها يستعصي النص على الفهم. هذه المعرفة القبلية هي ما يمنعه هانس إينغن بالفرضية التي قد لا تكون واحدة بل فرضيات، ومرة أخرى ليست فرضيات كييفما اتفق، بل فرضيات مقبولة منطقياً. «إنني أدرك فهم وتأويل بخصوص كما سبق لكلم ويرر وويلهم دثاي أن أكفا على ذلك، أي مشاريع فهم، أي تكوين فرضيات. ولكن إذا كان الأمر يتعلق بفرضيات فلا بد من فحص معقوليتها»<sup>(١٧٢)</sup>.

إن فحص معقولية الفرضية أو الفرضيات أمر على غاية أهمية من الأهمية. فلا جدوى من قراءة تأويلية تلظ (إلى نص شعري معاصر على أنه مقالة أو رواية خيال علمي، أو حتى معلنة جاهلية).

إن المعرفة الأولية بالنص، أي الفرضية التي تكونها عنه انطلاقاً من معارفنا المسبقة، مهمة في التأويل. وعليها يتوقف نجاحنا في التأويل أو عدمه. «نحن لا نلتقي بالنص خارج إطار الزمان والمكان، بل نلتقي به في ظروف محددة، نحن لا نلتقي بالنص بانفتاح صامت، ولكننا نلتقي به متساكين. مثل هذه الأسئلة تمثل الأساس الوجودي لفهم النص ومن ثم تفسيره»<sup>(١٧٣)</sup>. ويؤكد حاتم الصكر ضرورة معقولية فرضيات القراءة التأويلية، لأن التأويل كما مر بنا في التعريف اللغوية يتضمن بالضرورة الرجوع إلى دليل، إذ التأويل ليس رجماً بالغيب أو تقويلاً اعتباطياً للنصوص على وفق هوى المؤول؛ بل نشاط ينطلق من ظاهر النص إلى الخطايا التي ينطوي عليها بسبب نظامه الخاص وتوتر لفته وإيجازها وتكثيفها<sup>(١٧٤)</sup>. أما عمل المؤول تجاه هذه الفرضيات فينحصر في كونه يعمد إلى إحداها ويحجب غيرها. غير ما يقوله النص، أو يخفيه مع قوته من النص مثل عليه<sup>(١٧٥)</sup>.

إن القول بالفرضية في القراءة التأويلية مهم جداً، فلا إدراك جمالي للنص الشعري مثلاً دون هذا التفهم المسبق الذي يمد «من أول شروط الوعي الهرمينوطيقية»<sup>(١٧٦)</sup>. وتأويل النص

## نوع مفهوم القراءة والتأويل

الشعري يقتضئ معرفة أولية بخصوصائص الشعر الجمالية، من لغة وإيقاع وصور وتوظيف للرموز والأساطير... ومن دون هذه المعرفة القبلية، يبقى تأويل النص الشعري قراءة فقدت البوصلة التي توجهها الوجهة الصحيحة... وتأويل النص الشعري كما يقول بولس «يفترض مسبقاً إدراكه الجمالي بوصفه فهماً مسبقاً، وهذا التأويل يمكن - فقط - من تحقيق الدلالات التي ظهرت أو المحتمل ظهورها للقارئ باعتبارها ممكنة في أقل القراءة السابقة»<sup>(١٢٢)</sup>. وبهذا تكون المفرضية / الفرضيات هي المراحل الموصل إلى تأويل النص تأويلاً يمكن نعتنه بالتأويل الذي قد وضع قطاره على مسكته.

## ١-٢-٢- المقصدية

تعد المقصدية عنصراً آخر من العناصر التي تساعد على ضبط القراءة التأويلية، وتوجيهها. وهي عنصر مكمل للعنصر السابق. فلا يمكننا «أن نتحدث عن تأويل متعدد ما لم نفترض مسبقاً قصداً للمؤلف يوجه ذلك التأويل»<sup>(١٢٣)</sup>. وهو أمر يلقي التوقف هذه ملها، خاصة أنه قد ارتفعت أصوات في زماننا تجاري النقد الغربي فيما يدعيه بارت خاصة من موت المؤلف: مما يلقي كل مقصدية إنسانية ويضعها وجها لوجه أمام تصور عفاي بامتياز. ولعله من المخطئ أن نقسم الموضوع كأنها دون مؤلفين، وما ينبغي أن يكون عليه علم التأويل إنما هو محاولة إعادة بناء القصد الأصلي للمؤلف بأي بيئة تصل إلى «هنا»<sup>(١٢٤)</sup>. حتى يكون التأويل الذي نشده مقبولا، يؤدي المعنى الذي قصده المؤلف أدراكاً حقيقياً. وفي هذا الصدد يشهد الدكتور عبدالمالك مرتاض على أهمية المقصدية كعنصر إجرائي من عناصر القراءة التأويلية، ويشرح مقارنة بين مقصدية شعر امرئ القيس وعمران بن حطان وحسان بن ثابت وعمر بن أبي ربيعة، حيث يظهر أن أطراح أو إبدال مقصدية أي شاعر من هؤلاء، يوقع المؤلف في شركه الأثرية في التأويل الذي ينشده. يقول مرتاض موضحاً أهمية المقصدية: «فهل يمكن قراءة معلقة امرئ القيس في إطار المقصدية السياسية والأيدولوجية، وبقلب السؤال: هل يمكن قراءة شعر عماران بن حطان في إطار مقصدية شعر امرئ القيس، أو شعر حسان بن ثابت في إطار مقصدية عصر بن أبي ربيعة؟»<sup>(١٢٥)</sup>. وبهذا يكون عنصر المقصدية الخاص من العنصر السابق عليه، فالأول يتعلق بالتمييز بين الأجناس الأدبية من حيث معرفتنا الأولية بخصوصائصها، بينما الثاني يختص باختيار مقصدية من بين مقصديات داخل الجنس الأدبي الواحد.

## ١-٢-٣- الدائرة العيانية

يمكن تعريف الدائرة التأويلية بأنها «أداة منهجية تتناول الكل في علاقته بأجزائه، كما تتناول الأجزاء في علاقتها بهذا الكل»<sup>(١٢٦)</sup>. أي أننا كمؤولين لن نتمكن من فهم المعنى الذي يقصده المؤلف إلا في إطار معرفتنا بالعمل المراد تأويله باعتباره كلاً. وهذا الكل لا يمكن فهمه إلا بعد فهم أجزائه الصغرى التكوينية له. وقد واجه دائتي مشكلة الدائرة التأويلية التي

بترجمتها البعض بالحلقة التأويلية وهي الانتقال من التضمن عند المعنى «الكلّي» للعمل إلى تحليل أجزائه عبر علاقاتها بالكل، ويطلب ذلك العودة إلى تعديل فهم العمل «كله» وتجسد الحلقة الاعتقاد بأن الأجزاء والكل يعتمد أحدهما على الآخر، وأنهما يرتبطان بصلابة عضوية ضرورية<sup>(1)</sup>، ويبقى السؤال يراوح حيلة وإذهابا بين الكل والأجزاء المكونة له إلى أن يحصل له الفهم.

## 2-2-2- العتبة

للسياق أهمية قصوى في القراءة التأويلية، فهي نص يواجهه القارئ، لا يواجهه معزولا عن سياقه، أو معزولا عن سواء من النصوص، ودعنا نقضى به المعالجة الهيرومينوطيقية للنص الشعري المعاصر الكشف عن مغزاه بإحالاته إلى سياقات أكثر انشغالا<sup>(2)</sup>، وقد ميز أحد الباحثين<sup>(3)</sup> بين ثلاثة أنواع من السياقات هي: السياق الثقافي، ومثل له بآسياب النزول فيما يخص تأويل القرآن الكريم، والسياق النصي، وعنه يقول: «يرى اللسانيون أن المعنى في النص خاضع لعملية التركيب سواء على مستوى الجملة أو مستوى الخطاب، وبموجب هذا يكون فهم اللاحق مستندا إلى فهم السابق»<sup>(4)</sup>، وقد تحدث الدكتور عاطف جودة نصر عن السياق النصي وأهميته في قراءة الناقدين إحسان عباس وإيليا الحلوي لتصيدة أنطودا القطر للسياق فقال: إن القراءة المعاصرة لهذا النص اقتضت أن نقسّم رموزه ومعانيه في سياق قصائد السياقات الأخرى، هذا ما انتهت إليه فهم الحلوي في الإشارة إلى أن تجربة القطر تشيع في ضمير قصائد السياقات، كأنها الحياة المرحوة عبر عظم العظم والطفان والفتنة الحرة والكرامة، وإلى هذه القاعدة التفسيرية ذاتها اتجه إحسان عباس في الموازنة بين هذه القصيدة وقصيدة «غريب على الخليج»، فيما تعلن وجهين لقطعة عملة واحدة<sup>(5)</sup>.

أما الضرب الثالث من أضرب السياقات فهو السياق الثقافي، «وعند هذا الاصطلاح أن تأويل النصوص لا يتم إلا بجعلها تتسق مع سياق ثقافي محدد»<sup>(6)</sup>، فتأويل نص عربي، من قبل أي مؤول، عليه أن يراعي الخصوصية الثقافية للنص ومناحيه، وملامحات إنتاجه، حتى لا يعمل على إسقاط واقع ثقافي غريب على واقعنا، وهو أمر يستدعي حذرا كبيرا، خاصة أن مفاهيم النقد القومي يأخذها البعض على أساس أنها مسلمات، وتكون نتائج أعمالهم سرابا يحسبه الظمان ماء<sup>(7)</sup>.

## 2-2-3- تأويل النص لا استعماله

يعد الكثير من المشتغلين بالتأويل إلى ما يسميه إيكو: «استعمال النص»، بينما هم يزعمون أنهم يقومون بتأويله وهذه ظاهرة قديمة عرفناها الفرق الكلامية في حضارتنا الإسلامية، تلك الفرق التي كانت تعتمد على تأويل القرآن انطلاقا من وجهة نظر المؤلف، الذي لا يكون وكده الوصول إلى المعنى الذي يعتله النص بقدر ما يكون هدفه تأييد المذهب الذي ينتمي إليه



## في مفهوم القراءة والتأويل

وقد عد السلف هذا التأويل فاسداً، وقد عانت الحضارة المسيحية هي الأخرى من استعمال النصوص، حتى ضجر دلتاي من هذا وقال: «ينبغي أن نفهم النصوص انطلاقاً من النصوص نفسها وليس اعتباراً من المذهب الذي ننتهي إليه»<sup>(1)</sup>.

لقد ميز إيكو في كتابه «حدود التأويل بين استعمال النص وتأويله»، وهو يشرح في النص التالي مقصوده فيقول: «أصبحت في هذا الاتجاه - أي في كتاب القارئ في الحكاية - على ضرورة التمييز بين تأويل نص ما واستعماله، وقلت إن دريدا يؤول بينما ماري يونابارت تستخدم النص من أجل أن تستخرج منه استدلالات على الحياة الخاصة لـ بو (الشاعر إدجار آلان بو)، وتدخل في الخطاب أدلة مستخرجة من معلومات عن السيرة الذاتية لـ بو الخارج نصية. إن ماري يونابارت لا تقوم إلا باستعمال النص وليس تأويله»<sup>(2)</sup>.

هذه هي ضوابط القراءة التأويلية، وهي عناصر تساهم في إيجاد قراءة بعيدة كل البعد عن الاجترارية والذوقية والذاتية. ولهم بوعي في إنتاج مقروءات وإضافات النص الإبداعي. لقد تحدث بعض الباحثين عن بعض هذه الضوابط بمسميات مختلفة، لا يمكن جدها إلا في العناوين. وبعض الكلمات المختلة عند هذا البعض مثل الاستراتيجية<sup>(3)</sup>. قال الدكتور محمد مفتاح يتحدث في كتابه «المفاهيم معالجاً»<sup>(4)</sup> عن الاستراتيجية باللائم اتصافها من أجل تأويل واقعي. وهكذا فإن حديثه عن الاستراتيجية النصية والاستراتيجية التازلية ما هو إلا وصف لما تكون عليه الدائرة التأويلية التي خلق الحديث عنها. يقول الدكتور محمد مفتاح: «و أولى هذه الاستراتيجيات هي النصية التي تعني الانتقال من الخاص إلى العام بتتبع متتاليات النص من الحروف إلى الكلمة ومن الكلمة إلى الجملة، ومن الجملة إلى التي فيها إلى أن يمكن عقل معنى النص، والإمساك بدلالته والظفر بمغايها»<sup>(5)</sup>. وليست الاستراتيجية التازلية إلا تقييد الاستراتيجية الأولى، وفيها يبدأ المؤول «من العام إلى الخاص، ومن الكلي إلى الجزئي، ومما هو مذكور لاستنباط غير المذكور»<sup>(6)</sup>.

إن حديث الدكتور مفتاح عن الدائرة التأويلية بهذه الطريقة هو محاولة تبسيط لأحد عناصر القراءة التأويلية. أما حديثه عن الاستراتيجية الثالثة، أي الاستكشافية، فلم يأت على هذا الوجه، ذلك أن قوله عليها أن المؤول «يعتمد فيها على مؤشرات لبناء قراءة معبولة بعد التجربة والخطأ إلى أن يظهر بمتناه، فإذا طفر به لتكفي عملياته. وإذا لم يحصل بعيد الكرة إلى أن يصل إلى المعنى أو ما يعتقد أنه المعنى»<sup>(7)</sup>. إن قوله هذا، لم يعمل إلا على تعقيد الكلام عن العنصر الأول الذي ذكره كثير من التأويليين، أي مبدأ الفرضية التي يشترط فيها أن تكون معقولة.

لقد سلف الحديث عن أن المؤول لا يواجه نصاً ما من فراغ، فمن أول شروط التأويل هذا الإدراك الجمالي في حالة النص الإبداعي. يقول الدكتور مفتاح السابق: «فإذا طفر به لتكفي

عملياته، وإذا لم يحصل بعيد الكثرة ما هو إلا من باب فحص درجة المعقولية في الفرضيات التي يواجه بها المؤلف النص، وهو ما عبر عنه عالم المنطق في قوله السابق الذي يؤكد فيه ضرورة فحص معقولية الفرضيات، إن التأويل «ليس رجماً بالقياس أو تقويلاً اعتباطياً للخصوص على وفق هوى المؤلف»<sup>(١٢٢)</sup>. أما حديث الدكتور مفتاح عن استراتيجيات الاستقلاص - وهي الاستراتيجية الرابعة عند - فهو الآخر حديث عن التأويل كما عرفه التفويين، أي الانطلاق من ظاهر النص إلى ما خفي منه، «والتأويل نقل الكلام عن موضعه إلى ما يحتاج في إثباته إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ»<sup>(١٢٣)</sup>. يقول الدكتور مفتاح عن الاستراتيجية الرابعة من استراتيجياته الست: «وراءها هي الاستقلاص وتعني به ما عناه القياسيون قديماً والحديثون إلى المفاهيم حديثاً، هكذا يمكن أن يقيم المؤلف ما لم يعلم تأويله على ما تعلمه مما يساعده على حل مشكلة التأويل بأقصى مجهود»<sup>(١٢٤)</sup>، وهذا هو التأويل من غير مساحيق ولا أدوات تجميل. ولخصت الاستراتيجيتان الخامسة والسادسة<sup>(١٢٥)</sup>، أي الاستدوائية والاستعطافية، إلا تقويماً على كلامه السابق الخاص بالاستراتيجيات الأربع.

يتبين من خلال ما تقدم أن النقد المعاصر قد أضاف الثناء عن كثير من المقادير التي اطهرت مفهومي القراءة والتأويل، وأن صرحاً معرفياً شامعاً قد تأسس لهذين المصطلحين: فبينما توحى النظرة العجلى أنهما يوشكان على التماهي، حيث إن أحدهما يمكن أن يقوم مقام الآخر، تجزم النظرة المتأنسة أن بين التأويل والتأويل فجوة هزوقة جوهرية، وهذا ما سمعت هذه الدراسة إلى إثباته.

<http://Archivebota.Bakhril.com>

## هوامش البحث

- 1 أريستو طاليس، فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ط2، 1993، ص18.
- 2 حسين الواد (د) مناهج الدراسات الأدبية، مطبعة التجاع الجديدة، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص79.
- 3 حاتم العسكري (د) ترويض النص، دراسة لتحليل النص في اللغة المعاصرة - إجراءات... ومنهجيات البنية النصية العامة للكتاب (نقل من مكان الطبع ورقم الطبعة)، 1998، ص59.
- 4 فاضل نامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد 19/18، 1988، ص98.
- 5 نفسه، ص9.
- 6 نفسه، ص98.
- 7 وليد بنعوي (د) قراءة في القراءات، (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد 19/18، 1988، ص58.
- 8 رقيه ويلوط وأومستون وأوزن، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبيحي ومراجعة الدكتور حسام الخطيب المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (من دون رقم الطبعة)، 1997، برنامج الفصل السابع، الأدب والجمهورية من ص19 إلى 22.
- 9 الفكر العربي المعاصر، عدد 19/18، (مقال فاضل نامر، الفصل إلى سابقا)، 1988، ص9.
- 10 نفسه، ص9.
- 11 نفسه، ص9.
- 12 فاضل نامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط2، 1992، ص24.
- 13 فاضل نامر، الفكر ع، (مراجعة سابق)، ص2.
- 14 رشيد بنعوي (د) قراءة في القراءات، الفكر العربي المعاصر (مراجعة سابق)، عدد 19/18، 1988، ص22.
- 15 خوسيه ماريو بولويار إينانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة الدكتور خالد أبو أحمد، مكتبة غريب الثقافية (دون رقم الطبعة، ولا تاريخ)، سلسلة الدراسات الأدبية، ص12.
- 16 فاضل نامر، الفكر ع، (مراجعة سابق)، ص98.
- 17 لا بد من الإشارة إلى الوصول للتأخر كتطبيقات النقدية الغربية إلى البلاد العربية، بحيث تكون قد عثرت برزخا في موطئها الأصلي، وترجمة كتاب نظرية النص ليارس خير مكان على هذا.
- 18 حسن نامر، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والنهج والمناهج، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط2، 1991، ص195 و197.
- 19 إيمان سكرن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 1997، ص52.
- 20 نفسه، ص88.
- 21 ميشال أوزن، سيميوولوجية القراءة، ترجمة عبدالرحمن بدوي، علامات في اللغة (مجلة) المجلد السادس، الجزء 2، 1997، ص37.
- 22 المرجع والمطبعة أنفسهم.
- 23 حسين الواد، مناهج الدراسات الأدبية، مرجع سابق، ص9.
- 24 حسين الواد، مناهج الدراسات الأدبية، ص3.
- 25 نبيلة إبراهيم (د)، الطرق في النص، نظرية التأويل والاتصال، (مقال)، فصل، مدارج، 1988، ص109.

36. نظرية اللغة الأدبية (مراجع سابق)، ص 144.
37. رشيد بلحم (د) قراءة في القراءة (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد 18/19، 1988، ص 17.
38. رشيد بلحم (د) قراءة في القراءة (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد 18/19، 1988، ص 17.
39. وانظر: حاتم العمري، ترويض النص - دراسة لتحليل النص في النقد المعاصر، إبداعات ومنهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب (من دون مكان ولا رقم الطبعة)، 1998، ص 69.
40. ترويض النص، ص 69.
41. عبدالمعز حمودة (د) المراهب التعددية من البنيوية إلى التفكيكية: مطابع الرسالة، الكويت، سلسلة عالم المعرفة (دون رقم الطبعة)، 1998، ص 211.
42. زامن سلمان، التطورية الأدبية المعاصرة، ص 169.
43. قراءة في القراءة (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد 18/19، 1988، ص 14.
44. غوسية مارييا بولوكو إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية - (مراجع سابق)، ص 171.
45. طاسم الموسوي، نص القراءة (مقال)، علامات في النقد (مجلة)، ج 29، 7، سبتمبر 1999، ص 17.
46. فولفجانج إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجارب في الأدب)، ترجمة الدكتور حميد نعميداني والفكتور الجليلي الكبيدة، منشورات مكتبة القاهر (من دون رقم الطبعة ولا تاريخ)، ص 20.
47. تقدم، ص 87.
48. فاضل كسر، من منطقة النص إلى منطقة القراءة (د)، الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد 18/19، 1988، ص 98.
49. تقدم، ص 97.
50. فولفجانج إيزر، فعل القراءة: نظرية الواقع الجمالي، تقديم د. محمد أحمد المنشي، مجلة أفق (الغربية) ج 1، 1988، ص 98.
51. رشيد بلحم، قراءة في القراءة (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد 18/19، 1988، ص 19.
52. مناهج الدراسات الأدبية، ص 79.
53. ترويض النص، ص 69.
54. نبيلة إبراهيم، الفاروق في النص، نظرية التأويل والاتصال (مقال)، فصول (مجلة)، العدد السادس، العدد الأول لسنة 1، ص 107.
55. الترميز والمصفحة لتسهيل.
56. نظرية اللغة الأدبية، ص 179.
57. ميشال أولز، سيولوجية القراءة، ترجمة عبد الرحمن بوعلي، علامات في النقد (مجلة)، العدد السادس، الجزء 1، 1996، ص 289.
58. قراءة في القراءة (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد 18/19، 1988، ص 31.
59. مناهج الدراسات الأدبية، ص 79.
60. الترميز والمصفحة لتسهيل.
61. ترويض النص، ص 69.
62. أحمد بوحسن (د) نظرية التأويل والتعدد الأدبي العربي الحديث: ضمن كتاب: نظرية التأويل، المؤلفات وخطبها، سلسلة دراسات ومنتديات، رقم 96، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة - الدار البيضاء، ص 79.

- 30 من سلطة النص إلى سلطة القراءة (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد 59/18، 1988، ص 98.
- 31 من سلطة النص إلى سلطة القراءة (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد 59/18، 1988، ص 99.
- 32 المرجع والمفتحة أنفسهما.
- 33 نفسه، ص 99.
- 34 نفسه، ص 99. انظر كذلك: ترويض النص، ص 99 وما بعدها.
- 35 عاطف، جودة نصر (د)، النص الشعري ومشكلات التفسير، دار توبار للطباعة، القاهرة، ط 1، 1999، ص 107.
- 36 ترويض النص، ص 99.
- 37 توجد عند جاكوبس الفكر مصطلحاً قريباً من هذا هو مصطلح الشعرية، وقد أورد حسن ناظم المصطلحين معاً ضمن مجموعة كبيرة من المصطلحات الشبيهة، هي حشوة الترجمة مصطلح Montaigne، كما أورد عند أريستو، انظر الفصل الأول من كتابه مفاهيم الشعرية خاصة الصفحات من 19 إلى 19.
- 38 النص الشعري ومشكلات التفسير، ص 107.
- 39 ترويض النص، ص 99.
- 40 فاضل ناصر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد 59/18، 1988، ص 98.
- 41 حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنتية في الأصول والتلويح والتسايم، المركز الثقافي العربي، بيروت/دار البيضاء، ط 1، 1995، ص 99، انظر كذلك: ترويض النص، ص 99 وما بعدها.
- 42 فاضل ناصر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد 59/18، 1988، ص 99.
- 43 الترايا العددية (مرجع سابق)، ص 99، <http://Archivebeta.Sakiti.org>
- 44 مقال فاضل ناصر (السابق)، الفكر العربي المعاصر، ص 99.
- 45 نفسه، ص 99.
- 46 فاضل ناصر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد 59/18، 1988، ص 98.
- 47 المرجع والمفتحة أنفسهما.
- 48 قراءة في القراءة (مقال)، الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد 59/18، 1988، ص 99.
- 49 مقال فاضل ناصر (السابق)، الفكر العربي المعاصر، ص 99.
- 50 في الأصل: وردت كلمة متعبدة وهو خطأ مطبعي واضح.
- 51 سمير، غوش (د)، مجموع المصطلحات الأدبية المعاصرة دار الكتاب اللبناني، بيروت / سويسبريس دار البيضاء، ط 1، 1995، ص 99.
- 52 محمد عبدالمطلب (د)، قراءات السقوية في الشعر الحديث (فصل من مكان الطبع ورقم الطبعة)، 1995، الهيئة المصرية العامة للكتاب، انظر الصفحات 12، 13، 14، 15، 16، 17، 18، 19، 20.
- 53 محمد مفتاح (د)، المفاهيم معالج، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء/بيروت، ط 1، 1999، ص 99.
- 54 فوازجانج إيزي، فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)، ترجمة الدكتور حميد العميداني والدكتور الجبالي الكندي، منشورات مكتبة الشاغل (دون رقم طبعة ولا تاريخ)، ص 99.

- 77 قراءة في القراءة (مقالة)، الفكر العربي المعاصر (مجلة)، عدد 16/1، 1998، ص 21، حيث يعبر الدكتور رشيد بنحو بين ثلاثة أنواع من القراءة: الفائق المعاني، والفائق الناقص، والفائق التكميل.
- 78 بارت (رواكن)، لغة النص، ترجمة محمد الرضائي ومحمد خير البقاعي، مراجعة فريق مركز الإنماء القومي، نشر بمجلة العرب والفكر المثالي، ج 1، ربيع 1990، ص 28.
- 79 فوكوياما إيزر، مثل القراءة نظرية الوضع الجمالي، ترجمة وتقديم أحمد الدين، مقال (مجلة)، ج 7، 1988، ص 38.
- 80 فوكوياما إيزر، مثل القراءة، ترجمة الدكتورون لعميداني والكندية (مراجع سابق)، ص 3.
- 81 إدريس بلطوح (د)، قراءة القصيدة التقليدية، دار القرويين، الدار البيضاء، ط 1، 1998، ص 2.
- 82 الفائق في الحكاية، التعاظم التواولي هي الموضوع الحكاية، ترجمة الطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 1996، ص 34.
- 83 حسن ناظم مفاهيم الشعر، ص 128/127.
- 84 قراءة القصيدة التقليدية، ص 3.
- 85 إدريس بلطوح (د)، الخطرات الشعرية وأجهزة تفهيمها عند العرب من خلال التفسيرات وعلماء أبي تمام، مطبوعات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة أطروحات برسفل، ط 1، 1998، ص 281.
- 86 نظرية اللغة الأدبية، ص 111.
- 87 المزيد من التعرف على الفائق التفسير، تراجم الخطرات الشعرية ص 84، ونظرة تفهيم (إثر التواولي والكندية) ص 28، وقيل القراءة (إثر العميداني والكندية) ص 70، ومعجم التفسيرات الأدبية المعاصرة، ص 19/18، ونظرة اللغة الأدبية ص 10/11، أو التفسير الأدبية المعاصرة، ص 96، حيث يستعمل وأمان سكون، صاحب النظرية الأدبية المعاصرة، معجم الفائق (إثر التواولي).
- 88 قراءة القصيدة التقليدية، ص 3.
- 89 مثل القراءة ترجمة لعميداني والكندية، ص 28 و 29.
- 90 كشم، ص 20.
- 91 نظرية الفائق (مقالة)، وتفسيرات، ص 38.
- 92 نبيلة إبراهيم، الفائق في النص، نظرية التأثير والاتصال (مقالة)، فصول (مجلة)، المجلد الخامس، العدد الأول، 1988، ص 102.
- 93 بخصوص الفائق الدينية الهيرميوطيقا، تراجع النص الشعري ومشكلة التفسير للدكتور عاطف جواد نصر، ص 5 وما بعدها، ونظرة التواول الدكتور مصطفى تاييف (الفائق الأدبي الثقافي)، ج 1، ط 1، مارس 2000، ومجلة فصول، ج 1، ط 1، 1981، وموسوعة V8، p.365.
- 94 Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage p.487.
- 95 أبو زيد (نصر حامد)، الهيرميوطيقا ومعضلة تفسير النص (مقالة)، فصول، ج 1، ط 1، 1988، ص 111.
- 96 Didier Jau, Dictionnaire de la philosophie, Larousse, 1992, p.113.
- 97 Dictionnaire Critique, p.521.
- 98 Grand Dictionnaire des lettres, Dictionnaire historique thématique et technique, Larousse 1983, p.332.
- 99 Encyclopédia Universalis V8, matière Herméneutique.
- 100 التواتري (محمد علي العلام)، موسوعة كلمات اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم وإشراف ومراجعة الدكتور رفيل المعجم، وتحقيق الدكتور علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط 1، 1996، ص 296 و 297.

- 101 هولاب، روبرت، نظرية التلقي (مقدمة نقدية) ترجمة الدكتور عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط 1، 1996، ص 17.
- 102 هولاب، ص، روبرت، نظرية التلقي (مقدمة نقدية) مطبعة التلقي بربنتر السعودية، ط 1، 1999، منشورات إعلاميات، ص 38.
- 103 تروان، د، م، نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة الدكتور عيسى علي الكاصب، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، جمهورية مصر العربية، ط 1، 1996، ص 10.
- 104 أخير في هذا الصدد إلى مجموعة من الدراسات مثل دراسة محمد بن هادي العنونة والتلقي والتأويل (مجلدات المغربية، ج 1، 1998)، ودراسة عبد السلام حيمر حول مفهوم التأويل (مجلة للتلقي، ج 1، السنة الثالثة، 2000) ودراسة عبد الوهاب لري، تفسير وتطبيق مفهوم التلقي (مجلة الفكر العربي، العدد 17، 1999).
- 105 فكر وفن، (مجلة)، ج 28، أبريل، 2000، السنة الثالثة، ص 19.
- 106 نفسه، العدد 16، السنة الثانية، 1999، حيث يقول روكور: «صوّف التلقي من التشريف الذي يعتبر الهيرمنوطيقا هنا التأويل الموضوع»، ص 117.
- 107 الهيرمنوطيقا ومعضلة تفسير النص (مقال)، فصول ج 2، 1998، ص 16.
- 108 بول روكور، البلاغة والشعرية والهيرمنوطيقا، ترجمة مصطفى السحاب، فكر وفن، ص 48.
- 109 نفسه، ص 19، وانظر التوسعة الملتصقة به، ص 33.
- 110 البلاغة والشعرية والهيرمنوطيقا، فكر وفن، ج 2، ص 16.
- 111 محمد بن هادي، التلقي والتأويل (مداخل نظرية)، (مقال)، (مجلدات) (مجلة)، عدد 1، 1998، ص 4.
- 112 نفسه، ص 9.
- 113 *Archivaria 78*، وانظر هرمونيك، الفكر الأدبي، سعيد علوش (م)، 1998، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشيموس، الدار البيضاء، حيث يورد الكاتب نصاً قريباً من النص المستشهد به دون أدنى إشارة إلى المصدر، «دع هذا فلا توجد هرمونيك عامة أو قانون عالمي، للتفسير الفكري، بل توجد نظريات مختلفة ومتعارضة، هي الصناعات القواعد التأويل».
- 114 الهيرمنوطيقا ومعضلة تفسير النص (مقال)، فصول (مخرج سابق)، ص 16.
- 115 الفاروق والنسي، (من السيميوطيقا إلى الهيرمنوطيقا) (مقال)، عالم الفكر (مجلة)، ج 33، م 2، و 1، يناير - يونيو، 1995، ص 78.
- 116 فكر وفن، ج 17، 1999.
- 117 نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط 1، 1990 - 2000، ص 97.
- 118 فكر وفن، ج 17، 1999، ص 78.
- 119 مرقش عبد الله، التأويلية بين القدس والندى، (مقال)، عالم الفكر، ج 39، م 1، سبتمبر، 2000، ص 22.
- 120 لعن العرب، دار (عنوان التراث العربي - مؤسسة التاريخ العربي، بيروت - لبنان، ط 1، 1999، ج 1، ص 171 و 172، مادة أول.
- 121 الزبيدي، (السيد محمد، مرقش)، تاج العروس، ج 4، فصل الهجعة من باب التلا، مادة أول، ط 1، الطبعة الثانية، مصر، 1996.
- 122 نفسه.

122. التناولي، محمد علي (العلامة). موسوعة كشف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم وإشراف وإمراجعة الدكتور رفيع العجمي، تحقيق الدكتور علي محجوع، نقل النص إلى العربية الدكتور عبد الله الطياري. الترجمة الأجنبية: الدكتور جورج زباني. مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط 1، 1996، ج 1، ص 369 و 370.
123. القراء (أو كبرا) يحيى بن زياد، معاني القرآن، عالم الكتب، بيروت، ط 2، 1980، ج 1، ص 141.
124. محمد بن جرير (أبو جعفر)، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، دار الفكر، بيروت، (دون رقم طبعة)، 1981، وأما معنى التأويل في كلام العرب، فأنه التفسير والمروغ والتفسير، ج 7، ص 184 (وهو يورد في مواضيع متفرقة من تفسيره كلمة تأويل التي لا تعني عادة إلا ما تعنيه كلمة للتفسير من مثل، القول في الوصية التي من قبلها يوصل إلى معرفة تأويل القرآن- ج 1، ص 27)، وفي مكان آخر من خطبة الكتاب يورد كلمتي تأويل وتفسير، (ج 1، ص 27)، وعند تعرضه لأية 22 النسي يورد فيها كلمة تفسير من سورة الفرقان: فولا بأمره يعمل إلا جفاك بالحق وأحسن تفسيراً، يقول الطياري: قوله (وأحسن تفسيراً) وأحسن مما جاءوا به من التل بيئات وتفسيراً، ونحو الذي قلنا في تأويل ذلك: قال أهل التأويل (ج 1، ص 11)، فالظاهر من كلامه أنه يفسر التفسير بالقرآن، والتفصيل ومن جهة أخرى لا يقدم أي حدود فاصلة بين التأويل والتفسير.
125. أبو محمد الحسين بن مسعود القراء الطيوي، معالم التأويل في التفسير والتأويل، دار الفكر، بيروت، (دون رقم الطبعة)، 1985، ج 1، ص 29.
126. علاء الدين علي بن محمد بن إبراهيم البغدادي، تفسير الطائفة السنية لأبي التأويل في معاني التأويل، شركة مكتبة وجامعة البابي الحلبي وأم كلثوم، مصر، ط 2، 1996، ج 1، ص 221.
127. محمد الرازي، فخر الزمان في الصلوة، المؤلف: علي المشهور بقرطوب، الري، لتفسير الفطر الرازي (المشهور بالتفسير الكبير) ومفاتيح العرب، دار الفكر (أصل من مكتب الطبع ورقيم الطبعة) وثانيها، ج 1، ص 189 و 190.
128. أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري، الجامع لأحكام القرآن، دار إحياء التراث العربي، بيروت - لبنان (بلا رقم طبع، ولا تاريخ)، ج 1، ص 190.
129. صفوة البيان لمعاني القرآن، الإشارات العروبة المتحدة (بلا رقم طبع، ولا تاريخ)، ص 26 و 27.
130. إسماعيل بن الخطيب (أبو حفص، همد)، عمدة الدين أبو القداء، تفسير القرآن العظيم، مكتبة النور العلمية، بيروت (بلا رقم طبع، ولا تاريخ)، ج 1، ص 229 و 230.
131. بدر الدين محمد بن عبد الله البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر (أصل من مكتب الطبع) ط 2، 1980، ج 2، الصفحات من 117-187.
132. نفسه، ص 18.
133. تفسير التحرير والتنوير، دار التونسية للنشر، والدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلام، (دون رقم الطبعة ولا تاريخها، ولا مكان الطبع).
134. تفسير التحرير والتوير، الجزء الأول من 197، والجزء الثالث من 177، والجزء الثاني عشر من 22.
135. تفسير من وهي القرآن، دار للآلة، بيروت ط 2، 1998.
136. محمد حسين فضل الله، من وهي القرآن، ج 1، ص 22.
137. نفسه، ج 1، ص 22.
138. ذكر محمد الصنعفي علوم في كتابه لفظ الصوفي ون التبرية والتأويل تعاريف الكثير من الفوق الإسلامية لتأويل، وهي تلك تكون متطابقة لفظ الصفحات من 50 إلى 51 (مطبعة فيني برات، الرياض، ط 1، يناير 2001).



- 140 مجموعة التأويل: دار البقاء، المطبعة والنشر والتوزيع، ج.م.ع، ط2، 1994/1999، ج.2، المجلد 17، ص.145.
- 141 المصطلح الصوفي ص.41.
- 142 الهادي الجبلاوي (د.)، قضايا اللغة في كتب التفسير، المنهج - التأويل - الإجمال، دار محمد علي الحلبي للنشر والتوزيع، ص.149، ط.1، 1994، ص.222.
- 143 مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط.1، 1999، ص.222.
- 144 نفسه، ص.222 و 223.
- 145 التأويل النحوي في القرآن الكريم، مكتبة الرشد، الرياض، السعودية، ط.1، 1984، ص.22.
- 146 ظاهرة التأويل وصلاتها باللغة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية (إبلا وفقوط ولا تاريخ)، ص.77.
- 147 الترميز والمفردة اللغوية.
- 148 المصطلح الصوفي، ص.44.
- 149 سلطة النص، قراءة في توظيف النص النيلي، مؤسسة الانتشار العربي، لندن، بيروت، القاهرة، ط.1، 1998.
- 150 نفسه، ص.92.
- 151 ترويض النص، ص.121.
- 152 قضايا اللغة في كتب التفسير، ص.222.
- 153 Umberto Eco, Les limites de l'interprétation traduit de l'Italien par Myriam Bouazah, Bernard Grassot, paris, 1992, p.39.
- 154 مادة أول، المجلد السابع.
- 155 محمد عبد الجباري (د.)، المصطلح العربي المفسر، دراسة تحليلية لتدوين المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دار الطليعة، بيروت، ط.1، 1987، ص.4.
- 156 الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص (مقال)، فصول (مراجع سابق)، ص.92.
- 157 النص الشعري ومشكلات التفسير، ص.94.
- 158 قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ص.41.
- 159 النص الشعري ومشكلات التفسير، ص.94 و 95.
- 160 نفسه، ص.77.
- 161 قصيدة سام Spleen.
- 162 Hans Robert Jauss, Pour une Herméneutique littéraire, traduit de l'Allemand par Maurice Jacob, NRP, Editions Gallimard, p.360.
- 163 Pour une Herméneutique littéraire, p.363.
- 164 Idem, p.361.
- 165 Paul Ricoeur, L'herméneutique à l'école de la phénoménologie, Éditions, Brachema, 1993, p.186.
- 166 الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص (مقال)، فصول (مراجع سابق)، ص.94.
- 167 ترويض النص، ص.121.
- 168 نفسه، ص.94.
- 169 هرمونيك النشر الأدبي (مراجع سابق)، ص.77.

- 170 Pour une herméneutique littérinaire, p.360-361.
- 171 زويت شولز، المصباح والتأويل (ترجمة سعيد الغانمي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1991، ص20.
- 172 نظرية الأدب في القرن العشرين، ص104.
- 173 التأويلية بين المقدس والحاس، عالم الفكر (مراجع سابق)، ص29.
- 174 النص الشعري ومشكلات التفسير، ص8.
- 175 إيمان مأكول، التأويل والفراءة (مقال)، ترجمة خالدة حاتم، الكنتي (مجلة)، 1/1، ص79، وانظر نظرية الأدب في القرن العشرين، ص104، وهرشوفيتش نشر الأدبي ص32.
- 176 النص الشعري ومشكلات التفسير، ص119.
- 177 مصطفى تاج الدين، النص القرآني ومشكل التأويل (مقال) مجلة إسلامية المعرفة، 1/1، 1998/1، مأكول، ص29.
- 178 نفسه، ص39.
- 179 النص الشعري ومشكلات، ص119.
- 180 النص القرآني ومشكل التأويل، مجلة إسلامية المعرفة، 1/1.
- 181 محمد شوخي الزين، مفتاح التأويل في فراءة التراث الإسلامي (مقال)، فكر وثقافة (مجلة)، 2/1، ص5.
- 182 Les limites de l'interprétation, p39.
- 183 أقصد ما نجده عند الزكي: ما وجدناه في التفسير في التأويل والتأويل معاً.
- 184 الشافعي معاً، نحو التأويل والفراءة، مركز الشافعي العربي، بيروت، ط2، 1999.
- 185 نفسه، ص32.
- 186 الترجيح والمصلحة المفسومة.
- 187 نفسه، ص32 و31.
- 188 انظر الإحالة رقم 177 في هذه الدراسة.
- 189 تاج العروس، مادة أول.
- 190 الشافعي معاً، ص32.
- 191 الترجيح والمصلحة أنفسهم.

## قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكيك

د. هزينة عدهمان (\*)

### مقدمة

لا يستطيع ناقد متحيز أن يتجاهل الاستهصارات النقدية التقليدية التي اعتدلت إليها بعض التهجيات النقدية المعاصرة في وضع اليات صياغة لقراءة النص الأدبي، ولوظائف مكوناته الشكلية المعنوية في مجال العلوم الإنسانية، ومع ظهور هذا التركيب الهائل من القضايا التهجية تجاوزت بعض هذه الممارسات التأويلية أقل النص الأدبي إلى اتفاق شريفة عن القيم الفنية والجمالية، حيث أصبح النص بلا خصائص جوهرية ولا امتداد.

ولعل من أوضح العلامات، وألفها في التعبير عن طوفان النقد المعاصر ما تجده في فلسفة التفكيك التي تعد قوام هذه العيشة وعلاقتها، من انتهاك لبنية النص التركيبية والدلالية، وإفراطها من كل مضمون، وإشاعة الشك والاستقراز أثناء القراءة النقدية، نتيجة تدخل الانتماءات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في توجيه مسار القراءة النقدية. إن رصد الفكر البسيط والمحرك لفلسفة التفكيك يبين بجلاء أثر التوجه الفكري في قراءة النص الأدبي، وهو مبني نقدي يفرغ للممارسة النقدية من محتوياتها. ويفضي إلى سيطرة القراءة الذهنية على القراءة النقدية. ومع التسليم باحتياج هذه المعضلة إلى عمق تأمل وحظ نظر. تأتي هذه الدراسة الحالية لتلهم جملة من التساؤلات الجوهرية التي لا نستطيع تعظيمها، ولعل أبرزها: ما مصادر العنف الذي يعارض على الخطاب الأدبي في

## قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة التفكير

د. عزيز عدهمان (\*)

### ملخص

لا يستطيع ناقد متمرس أن يتجاهل الاستقصاءات النقدية الجليدة التي اعتنت إليها بعض التهجيات النقدية المعاصرة في وضع آليات صياغة لقراءة النص الأدبي، ولوظائف متكاملات التحولات العلمية في مجال العلوم الإنسانية. ومع ظهور هذه التراكيب الهائل من التقنيات التهجية، تجاوزت بعض هذه الممارسات التأويلية أقل النص الأدبي إلى السباق غريبة عن القيم الفنية والجمالية، حيث أضحت النص بلا خصائص جوهرية ولا انتماء.

ولعل من أوضح العلامات، وأبلغها في التعبير عن فوضى النقد المعاصر ما نجده في فلسفة التفكير التي تعد فوam هذه العبثية وملاكها، من انتهاك لبنية النص التركيبية والدلالية، وإفراطها من كل مضمون، وإشاعة الشك والاستنزاز أثناء القراءة النقدية، نتيجة تدخل الانتماءات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في توجيه مسار القراءة النقدية.

إن رصد الفكر المسيطر والمحرك لفلسفة التفكير يبين بوضوح أثر التوجه الفكري في قراءة النص الأدبي، وهو ممتلك نقدي يفرغ الممارسة النقدية من محتوياتها، ويلغضي إلى سيطرة القراءة الذهنية على القراءة النقدية. ومع التسليم باحتياج هذه العضلة إلى عمق تأمل ولطف نظر، تأتي هذه الدراسة الحالية لتثير جملة من التساؤلات الجوهرية التي لا نستطيع تخطيها، ولعل أبرزها: ما مصادر العنف الذي يمارس على الخطاب الأدبي في

فلسفة التفكيرية ألا يمكن أن يرد النص المنفصل بلطف التأويل؟ هل يمكن أن تتأمل النص تأملا عميقا يعنى من التوجه الفكري؟ هل الواقع بالأيدولوجيا هي قراءة النص الأدبي بعد خروجها أو انحرفها عن مسار القراءة المستقيم، وبجزءا من مواجهة النص في حركيته المتجددة؟ هل هناك رؤية نقدية، أو فهم بكر من دون الاستعانة بمراجعيات وأنظمة ثقافية سابقة؟ وهل القراءة النقدية ممارسة فكرية فلسفية؟

إن لهذه التساؤلات وجاهتها المشروعة، ذلك أن موضوع إخضاع للقومات الفنية للأعراض الأيدولوجية والفلسفية استقل استقلالاً كبيراً في إنجاز قرايات مفروضة للتصوص الأدبية، وقد أدى هذا المسلك إلى تقويض السمات الجمالية، والفنية التي تحكم التصوص الأدبية، وهيمنة الإسقاطات العنقادية، والمذهبية على القراءة التأويلية، ليصبح النص نهياً لكل النزوات والرغبات والنزعات.

ولأبرز حقيقة الجدل الذي دار في الأوساط النقدية في مسألة أثر التوجه الفكري في قراءة النص الأدبي، يتطلب منا ذلك - منهجياً - وقفه قصيرة نحدد فيها تحديدًا اصطلاحياً المفهوم المعرفي لكلمة «أيدولوجيا»، لنلما شاب هذا المصطلح من تغطيات دلالية وفكرية متضاربة.

### أولاً: إشكالية مصطلح «أيدولوجيا»<sup>(1)</sup>

إن الفهم الواعي المتعارف عليه لمصطلح الكلمة «أيدولوجيا» في العمل الأدبي النقدي يعني أنه يشكّل المفهوم الذي لازم هذا المصطلح، لكثرة شيوعه في مجال الدراسات الأدبية، وخارج نطاقها.

ونستطيع في هذا السياق أن نراجع الاستعمالات الخاصة بالمصطلح التي توبن لنا داخل الفكر السياسي والاجتماعي في ميدان الدراسة الأدبية في كثير من الأحيان، مما أشاع نوعاً من عدم الثبات في الجهاز المفهومي الذي يحكم المصطلح، فضلاً عن التطور الدلالي الذي صاحب الكلمة، وما دخل عليه من توظيف خارج حدود تداوله الاصطلاحي.

وتبعاً لهذا الاضطراب الاصطلاحي، نستطيع أن نقول: إن الأيدولوجيا بوصفها نظاماً، أو نسقاً من المفاهيم والتصورات الاجتماعية تسعى إلى تغيير الواقع، وإعادة تشكيله، وقد حدد محمد علي مفهوم الأيدولوجيا تحديداً اصطلاحياً أقرب إلى روح التحديد التلخيصي الرشيد بقوله: «هو نظام فكري، أو نسق من الأفكار التي تعشيقها مجموعة من البشر، وتحدد رؤية العالم أو تفسير ظواهره، وترسم من ثم أسلوب مواجهة الحياة، وقد يتضمن النسق بعض التناقضات، ولكنها تستخدم بطريقة تخفي تناقضها عن يعتقونها»<sup>(2)</sup>.

وفي ضوء التحديد السابق يحتاج الموقف إلى شيء من لطف النظر، ولنقل بعبارة أكثر وضوحاً: إن التعرف القويم بعدد معالم الخلفية الفكرية للإنسان، والتي تتصل بقيم سياسية اجتماعية ثقافية، وهذه القيم والتصورات هي التي تعبر عن مواقف محددة تجاه علاقة

الإنسان بأخيه الإنسان، وليس بخلاف ما قد يوحي به المفهوم السابق من أثر الهم الفكري الذي يحكم البنية الذهنية للإنسان، ولكن الأسئلة التي ينبغي أن توجه هنا هي: ما علاقة علم الأفكار والمفاهيم الاجتماعية بقراءة النص الأدبي؟ وما حدود التأثير الذي تمارسه هذه التصورات الفكرية في توجيه فكر الناقد الأدبي؟ وما السبيل إلى استبعاد الهاجس الأيديولوجي الخفي الذي يوجه الممارسة النقدية؟

والواقع أنه ليس من مظاهر الممارسة النقدية ما انتهت إليه بعض الممارسات التأويلية المعاصرة من حجب حقائق النص، وتقييد أركانه، نتيجة الاستقزاز، وخطابة الانتهاك الذي مورس على النص، مما دفع بعض المشتغلين بالفكر النقدي المعاصر إلى رصد معالم هذه الفوضى النقدية التي اكتسحت المجال النقدي.

ولقد ارتبط هذا الضرب من القراءة بمفهوم العنف في استئطاق النص الأدبي، وتحصيله دلالات مقحمة على سبيل النص، بل إن عملية التعذيب التي تسلط على جسده، وتجبره على الإفصاح بما ليس فيه هو جوهر التفكير، وعماده، ولعل من تجليات هذه الممارسة الفاسية على النص نية الناقد الميَّنة للإساءة إلى النص الأدبي من خلال مساطرة فجوة يحركها ميل دفين للتسلط، ومن ثم نسس القراءة للفرقة إلى إشاعة النص بدلا من إضائه، والحقيقة أن الناقد الذي ينطلق من القراءة الفرضية يستند في عملياته إلى أليات الإلغاء والإقصاء والتجديل الذي لا يخلو من انحياز، وهو كذلك ينسج على خيوطه مع النص الأدبي، وفي رحاب هذه الخصومة يعجز الناقد عن رؤية حقائق النص الجمالية، وبالتالي ينأى عن التفكير النقدي للنهجي الرشيد.

إن الاستعراض الأمين لأبرز النتائج التي توصلت إليها بعض المنهجيات الحديثة كالتيبوية والتفكيرية يبرز بجلاء تلك الروح العدائية التي سيطرت على قراءة النص الأدبي، ولعل من تجليات هذا العداء النقدي ما شاع في الحقل التأويلي من مصطلحات: الاستقزاز، والتشطي، والعب الحر بالدوال والدولالات، والامتزاز، والاختلاف، والإرجاء... وهي مصطلحات يمكن أن نجد لها مظهرها إجرائيا يعبر عنها أفضل تعبير، وهو مفهوم عبثية الممارسة النقدية.

### ثانيا: مفهوم القراءة الفرضية

ليس من الغريبة أن نزعج في هذا المقام أن هذا الضرب من القراءة يستند في جوهره إلى التمسك بنظم منهجية خاطئة للمعتقدات، قصد تحقيق أهداف محددة من خلال توظيف النقد

بوصفه سلاحا من أجل الأيديولوجيا، وقمعين بالإشارة هنا أن بعض المشتغلين بنظرية القراءة يفرحون تسمية القراءة غير البريئة، وهي من وجهة نظرهم تلك القراءة التي: «قد تستفيد من أدوات تأويلية من خارج النص، ومن خارج دائرة اللغة»<sup>(3)</sup>.

وظاهر من كلام الباحث الحارثي أن الاستعانة بأدوات خارجية عن النص الأدبي، هي إشغام لجالات معرفية بعيدة التمسب عن المجال التقني، وبالتالي، فإن هذا التوسل الإجرائي قد يعجب الحقيقة الأدبية، لارتباط النص الأدبي العضوي بعقل لغوي ونسبي ومنطقي. تشكل لحيمته وسداه، وكأن إدخال ما هو خارج النص على النص يعد فعلاً تبراته وحرمة.

إن مكونات النص اللغوية هي التي تكبح جماح الاستنطاق الأيديولوجي، وتحد من حرته الطفلة، على أن معاصرة بنية النص اللغوية لكل اعتداء، أو إشغام لا يمكن أن تفهم بأنها ضد من كشف المحجوب في النص من خلال القراءة الكاشفة، «إذ إن النص نفسه يأبى على التنازل ممارسة هذه الحرية الطفلة، ومبعث ذلك أن «تنوية» النصوص تحد من هذه الحرية، وتجعل القراءة منضبطة على إيقاع النص، تجري في حدوده، محكمة بعلاماته» مما يجعلها تحد من فعل العنف الذي يمارسه التنازل على الخطاب.<sup>(1)</sup>

وجلي من كلام ميشيل فوكو أن القراءة الكاشفة للعسكوت عنه في النص، إنما هي قراءة مقيدة بمعطيات النص ومكوناته، وكأن البنية اللغوية للنص الأدبي هي الرادع لكل التسلات خارج حدود النظام اللغوي، ومن هنا يسيطر الانضباط النفسي على التمرد الفكري، ولا ريب في أن الطبيعة اللغوية للنص الأدبي، تفرض مسار القراءة للنسجم مع حدود النظام اللغوي الذي يرشد المؤول إلى ضرورة الالتزام بعالم الحرية المتاحة للتنازل.

وهي هذا السبيل، يرى أحد الباحثين أن القراءة المفرضية تنبؤ: نظاماً ليس تابعاً عنها، ولا كامناً فيها، بل هو سابق ومستقطب عنها، وأنه يحتمل بالتجريد والضموض لمعجزه عن السيطرة على المادة.<sup>(2)</sup>

ولعل في وسعنا الآن أن نقول: إن تجاوز المعالجة اللغوية للنص وتخطيها إلى التجريد لا يمكن أن يفهم إلا في إطار عجز الناقذ عن تجسيد رؤية فنية وجمالية، وبعبارة أكثر نصاعة، فإن القراءة المفرضة لا تتبع من رحم النص، وإنما هي دخيلة عليه غريبة، متخمة على نظامه اللغوي، ولعل من مظاهر هذه الغربة أن هذه القراءة محكمة بشواغل فكرية، وهواجس جامحة تستند وجودها من الحقيقة العقلية التي تختلف عن الحقيقة الأدبية، ومقتضى ذلك كله أن تركيز الناقذ، في القراءة المفرضة على الحقيقة الفكرية دون غيرها من حقائق النص ومحدداته، يجد مشروعيتها من اقتناع النص على مصراعيه، وقبوله لكل القوائد، وهي حجة ظاهرة البطلان، واضحة الفساد، بيان ذلك أن الانفتاح لا يعني ولوج النص من مداخل وزوايا مختلفة ولوجاً عشوائياً، وإنما تتحكم في هذا الولوج لغة النص ومنطقه الداخلي الذي لا يمكن أن يخشوق إلا بوسائل لغوية ماضية إلى كشف خصائص النص الجمالية، وقد ظل أحد الدارسين على مفهوم الانفتاح تعليقا جديراً بالانتباه بقوله: «إن النص المفتوح يبقى نصاً، يبعث على قراءات لا نهائية، وهذا لا يعني أنه يسمح بأي قراءة ممكنة»<sup>(3)</sup>.

ولكن ما هو حري بالانتباه الدقيق هي كلام الناقد الإيطالي أمبرتو إيكو، أن الإقرار بتعدد القراءات يعني تساوي كل القراءات، هي الفكرة مهما اختلفت، بيد أن نص الباحث ينبغي أن يدرك على وجهه الصحيح، فكل قراءة مفتوحة تعبر عن قدرة النص على استمرار الحيوية في الإقرار الدلالي من خلال نص مفتوح متحرك، نابض بالحياة، وهذا يبرر بوضوح خاصية التصوص الويفية الخالدة التي تقبل قراءات متعددة، ولكنها نهائية، حتى لا يسود ضروب من القراءات في مقابل تدهور قراءات أخرى، ثم إن لفظ الانفتاح لا يعني بحال الانفلات من أسر اللغة، وعيشة القراءة وتساؤلها، ولا نهائيتها، كما هو الشأن في فلسفة التعليل، وإنما هناك قراءات أكثر قربا من الحقيقة الأدبية، وأصق بعيشة النص وجوهه، بعضها أكثر التصاقا بالحقيقة المغلقة، وهي هذا الضمير أدرك أمبرتو إيكو إدراكا عميقا إشكالية القراءات غير المغلقة التي لا تستجيب للمنطق الداخلي للنص، إذ يرى أنه: «إذا لم نستطع من هذا المنظور تحديد أحسن التأويلات، فإننا نستطيع - على الأقل - تعيين التأويلات الخاطئة»<sup>(٢٧)</sup>.

ولكن ما الذي يجعل الناقد يميل إلى بعض القراءات دون الأخرى؟  
يجيبنا إيكو عن هذه التساؤل من خلال تحديده لجهوم فعل القراءة بقوله: «فعل القراءة يمكنه الانطلاق من نقطة إلى أي نقطة، ولكن السالك خاضعة لقواعد مترابطة أعطاهها التاريخ الثقافي - بصورة معينة - الشرعية»<sup>(٢٨)</sup>.

نستنتج من كلام الناقد الإيطالي أن حساسية الحركة العقلية بين جنات النص محكوم بقواعد التأويل القوي المضطبط وفق منطق اللغة، ولعل من المفارقات الغريبة أن ما يطرحه أمبرتو إيكو من حدود تعدد فعل القراءة، نجد ما يعضده في التراث العربي الإسلامي في هيئة اللغويين، حيث يمكن الإقرار بأن استقرار العلل اللغوية عند العرب هو الوجه للقراءة الصحيحة، ذلك أن صحة المعرفة اللغوية ترتبط بما تواضع عليه علماء العربية من افتراضات نحوية. وهذا ما لم يتجاهله ابن جني، والزجاجي الذي يقول: «مثل التخليل بن أحمد عن العلل التي يُعمل بها في النحو، فليل له: «عن العرب أخذها لم اخترعناها من أنفسنا فقال: إن العرب نطقوا على سجيها وطباعها، وعرفت مواقع كلامها، وقام في عقولها علة، وإن لم ينقل ذلك عنها، واعتلت أنا بما عندي أنه علة لما علقته منه. .. فإن منج لغويي علة لما علقته من النحو هي أليق مما ذكرته بالعلل فليأت به»<sup>(٢٩)</sup>.

ومقتضى طاهر كلام الزجاجي أن العلل النحوية إنما هي من استقرار لغة العرب، ولعل في هذا الاستقرار ما يكرّم الناقد بحدود الصحة اللغوية، ومن ثم يمكن تحديد نمط القراءة وفقا لتعلق اللغة، وحدودها الطائفة هي النفوس والثابتة في العقول، ولا نجانب الصواب كثيرا إذا قلنا: إن ما يطرحه اللغويون العرب قديما هي مسألة مراعاة العلل اللغوية في التأويل الأدبي والشعري، لا يسعد كثيرا عن تصور الناقد الإيطالي أمبرتو إيكو لفهوم القواعد التي يجب



مراعاتها هي أثناء القراءة النقدية، وهي قواعد تستمد شرعيتها من التاريخ الثقافي العام، والحاصل أن الالتزام بحدود اللغة، وقواعدها من الضوابط المشروعة في كل النشاطات الإنسانية، وكل قواعد لا تتوصل بهذه الغل القفوية، إنما هي اختراق لتسطق الإجماع القفوي المشروع.

### ١- القراءة المفهومة وفلسفة التفكيك

لا جدال في أن القراءة المفهومة هي ضرب من الإسقاط العقلي على النص الأدبي، قصد إبراز مضامين دلالية تسمى الظن في النص المقروء، من خلال تجاوز بنيته التركيبية إلى فضاء من اللعب الحر بالدوال والمداولات، وهو لعب يسوغه الانفتاح المطلق للنص على فضاءات لا نهائية، لإنتاج دلالات لا نهائية، كما يزعم أصحاب هذا الاتجاه النقدي، لكن الأمر في هذا الموضوع منحوج إلى إضائة نحدد فيها الأساس المعرفي، والإستمولوجي الذي يحرك هذا الصنف من القراءة.

ومن المثلث عليه - نقديا - أن من أسس مقاصد النقد الأدبي لسجلاء خصائص النص الفنية، واستكناه سماته الأسلوبية والتعبيرية، وأكبر الظن أن سمعت هذا التوصل الإجرائي هو زيادة قوة حجب النص عن القارئ، وبالتالي زيادة احتمالات تعدد قراءته، وكفها زاد تعدد النص عن الإفصاح عن مكوناته، والروح بأسرار، وخفايا، أدى ذلك إلى حتمية التوصل بطرائق في التحليل الأسلوبية، لإحضار التكوينات في النص، والكشف عن المضمون منه، غير أن فلسفة التفكيك، وهي جوهر القراءة المفهومة، تسعى إلى فحش القراءة التفسيرية عن المنجز القفوي ليحل الغياب محل حضور النص، وبعبارة أوضح، يمكن القول: إن الاستعانة بآلية الغياب في القراءة النقدية المعاصرة تعد من ركائز التفكير التفكيكي، ومن هنا: «أخذ مفهوم القراءة في النقد يبلور لا على أساس أنه آلية للإحضر ومواجهة مأزق الغياب، لكن في اعتماد الغياب مطلقا للقراءة، إن لم يتم عددا بالتغيب وتجاهل الحاضر المائل والانصراف عنه»<sup>(١)</sup>.

وإذا تعمدا النظر الحميم في كلام الباحث علي حرب فسنجد أنه يقر بضرورة الانطلاق في نقد النص من قراءة الغياب التي تصرف النظر الهادئ عن البنية القفوية، فكلمة أوغل النص في الغموض والإبهام ازدادت احتمالات قراءته، وهكذا ترى التفكيكية: «أن قراءة النص تكمن في تحجير مكوناته ومكوناته ومعانيه المعلنة التي لا نهاية لها، والتي تتحرك في فضاء واسع حر طليق، دولما استقرار ولا ثبات»<sup>(٢)</sup>.

ولعل من المقاصد النقدية لفلسفة التفكيك في التذرع بالغياب مطلقا في التعامل مع النص هو توسيع فضاء الممارسة التأويلية إلى خارج حدود العلامة القفوية، وفتح المجال لتعدد التأويلات اللانهائية، ومن ثم يفتح مجال الاشتغال التأويلي ليمتد إلى عالم العبد الفكري الذي يعيد عن ضوابط النص، ومعائه، وهذا ما يفسر طبيعة الحركة التي يقوم بها الناقد

التفكيكي، إنها حركة دائرية تطلق من الغياب لتعود إليه، وقد أشار إلى ذلك ميشيل فوكو قائلا: «إننا نتحرك في عالم من العلامات، الأمر الذي ينهي ذلك الاختلاف الذي تقيمه شاتية النص/ التأويل: يجعل طرفي الثنائية وجهين لعملة واحدة، ذلك أنه لا وجود للنص بول، وإنما هنالك تأويل في حاجة إلى تأويل جديد»<sup>(١٠)</sup>.

إن ما يطرحه فوكو في هذا النص على قدر كبير من الخطورة، ذلك أن تغيير وجهة المقاربة التأويلية من النص إلى عالم من التأويلات المتناضلة، هو تحويل لمسار القراءة التقليدية المولمة إلى قضاء يُعقَّب فيه النص، وتتهدد فيه حرمة المعاني، ويساء الظن في قدرة النص على العطاء للتجديد، وليس من الغرابة أن يخيم هذا التسيب النقدي على مجال الدراسة الأدبية، اعتقادا من دعاة هذا الاتجاه بفلسفة التشويه المنظم ضد ثوابت النص، وسبلاته، وإشاعة التشويه في القنارية، وكل هذه الاستراتيجيات المكونة من: المعنى المفتوح، وإسالة القراءة، سرورا بالذاتة الثلاثية، هي مفصل التفكيك كما طرحه أقطاب المدرسة الأمريكية، ولقد أصاب أحد المعاصرين في وصفه لهذا التعامل النقدي المعيش بقوله: «إن كل قراءة إسالة قراءة، وكل قراءة تفكيك للقراءات السابقة، وتدمير للقراءات التقليدية السابقة إلى أن تصل إلى أصل الإنشاء»<sup>(١١)</sup> إلى النموذج الأول الذي تحققت فيه حيوية النية كاملة»<sup>(١٢)</sup>.

ومن هنا، نستطيع أن نقرر وجود علاقة حميمة بين القراءة المفردة، بوصفها محاولة مبيتة للإسالة إلى النص، أو مبدئية، وفلسفة التفكيك التي تكتفي هذه القراءات باعتبار النقد التفكيكي ممارسة تعسفية جهوسية بنسب كل القوانين التطويرية، والتمرد المستمر على القصد والاستقامة، إنها منهجية نقدية استغرافية لا يبروها الاستقرار النصي، والنيات الدلالي، وهذا ما عبر عنه صراحة أحد دعاة الهدم والتقويض بقوله: «إن خاصية اللغة الأدبية تكمن في إمكان إسالة القراءة وإسالة الفهم»<sup>(١٣)</sup>.

والواقع أنه ليس من قبيل البالغة القول إن: الاستغراق النقدي يتجاوز حدود المقاربة العملية إلى لغة النقد ذاتها، كما يوحي بذلك النص السابق من استغراق لفظي يؤن: يدفعنا إلى طرح التساؤلات الآتية: لم لا يقوم النقد الأدبي على فلسفة الإحسان بكل ما تحمله هذه الكلمة من تحليل جمالي عميق بدل الإسالة لم حاجس الاستغراق والاهترال والاستقرار والاعتداء هو منهج هذه القراءات التقويفية؟

ولعل من أبرز غايات القراءة المفردة البحث عن البنية الخفية في النسيج اللغوي، وهزها حتى ينهار البناء اللغوي، والكبر الظن أن نزوة الهدم قد تشفي ظمأ الاعتداء، بيد أن النقد الأسيل هو بحث دائم، ونزوع شريف إلى الكشف عن البنية المستقرة ليمت البناء، وشتان بين هذا وذاك.

ومن الضروري في هذا الموضوع أن نقتطف تلك العبارة البليغة التي لا تظن من لطف النظر النقدي للباحث عبد العزيز حمودة، كاشفا من خلالها ماهية إسالة القراءة والفهم، كما قدمها

## قراءة النص الأدبي مع نور فلسفة التفكيك

دعاة التدمير النقدي والإنساني بقوله: «إن القراءة التفكيكية (...) تبحث عن اللبنة المفلقة غير المستقرة وتحركها حتى ينهار الهيكل من أساسه ويعدا تركيبه من جديد، وهي كل عملية هدم وبناء بتغيير مركز النص وتكتسب العناصر المظهورة أهمية جديدة، يحددها - بالطبع - أفق الفارئ الجديد، وهكذا يصبح ما هو هامشي مركزيا، وما هو غير جوهري جوهريا»<sup>(1)</sup>.

وجليّ من كلام عبد العزيز حمودة أن من إضرابات النص المفتوح تغيير المواقع، واختفاء مفاسل النص الأدبي، وتبادل المواضيع داخل النظام اللغوي الواحد، والانتقال من المركز إلى المحيط، وبالتالي اختلال توازن حركة البنية اللغوية، وألغى من تداعيات هذه الفوضى النقدية العارضة هي قراءة النص. أن تقتد العناصر الحورية والجوهرية فبعضها الفنية، وتسيطر العناصر الثانوية، مشحمة هي مسار القراءة، وليس من شك في أن هذا الانقلاب النقدي مبعث تعميق القراءة النقدية، والإغراق في الشكل، رغبة في تجاهل الجوهر.

والحق أن مفهوم التدمير والتفويض الذي يمارس على الخطاب الأدبي - من المنظور التفكيكي - يستند إلى فلسفة التفكير الأنطولوجي، مقتضى ذلك أن عدم مكونات البنية النصية، وإعادة تركيبها وهدمها، وهكذا في تسلسل لا نهائي من التفويض والبناء، إنما الفرض منه إفراغ معطيات النص، ومكوناته من القيم الإنسانية والأخلاقية، واستبدال العرضي بالجوهري، ومغزى هذا الاستبدال نسائي كل الحقائق المشكلة للتسج اللغوي. وكان النظام اللغوي يحكمه ضرب واحد من العناصر الثانوية، مملكة في الديالكتيكات، ومعنا يمزج هذه الملاحظة هو غياب الموازن النقدية المعادلة، وهيمنة التصريف العشوائي لتلفد، وهو مسئلة غير منصف للأعمال الأدبية الرفيعة الخالد، ومن حقا أن نتساءل: إذا كانت العناصر المركزية في النص الأدبي مسئولة لغيرها من العناصر الهامشية، فما المقاييس المتبعة في التمييز بين الأدباء الهم في هذا التساوي الجائر من الظلم والضميم ما لا يخفى؟ ألا يمكن اعتبار هذه المائلة إهدارا لساعات التفرد، وقصب السبق الجمالي والعرفي؟ وكيف يتساوى القديسون في سلم التمثل الفني وكيف يستقيم هذا التصنيف للجهت في حق القديسين إنسانيا وأخلاقيا وجماليًا؟

وبما كان من العدل والإنصاف أن نقول: إن هذه الأسئلة مجتمعة تقضي بنا إلى تقرير حقيقة مفصلية مفادها: أن عملية تغيير مواقع النص من لدن فارئ جديد، والتصرف في تضاريسه بحدس روية فلسفية ضيقة الأفق والمعلن، حيث تسليح المحرمات وتميث بالفدسات (لوايت النص)، رغبة في تفويض صرح المراكز الإنسانية والأخلاقية، بقلب موازين القراءة النقدية الصحيحة، وكل هذا القلب النقدي لا يستقيم في ظل مسلمات النص، ومحدداته اللغوية والروحية، وإحقاقا للحق لا بد أن تسجل هنا أن الحرية المطلقة للناقد لتلفد في التصريف الحر في النص الأدبي لدرجة إعادة تشكيله، وإنشائه، لئلا ندين استبيصارا

يسوء النية هي الإساءة إلى النص. وهي إساءة تتجاوز حدود أخطاء الممارسة التأويلية، وتغطي ثوابت النظام اللغوي إلى ضمانات مجهولة توجهها نزوات التسلسل، ورغبات التقويض، وهذا ما أشار إليه كريستوفر بطور بقوله: «إن إطار النقد التفكيكي الأيديولوجي يتميز بعلامتين أساسيتين: أولهما هجومه على أنواع التفسير الإنساني والأخلاقي للنص، وثانيهما اعتقاده بأن رؤيته الشفوفة التاريخ والسياسة، التي تتبع من النظرية الداركسية العلمية، تستطيع أن تهدم التفسيرات الأخلاقية والإنسانية للعمل»<sup>(١٢)</sup>.

يوجز الباحث كريستوفر موفسا واضحا هي كلمات حاسمة حازمة تجسد الإطار الأيديولوجي للنقد التفكيكي، وتكشف عن حقيقة بالغة الخطورة. جليئة الشأن، وهي أن التفكير بوسفه أية للهاب والتقويض والانتهاك هو مسلك توجهه نوايا أيديولوجية تطمح إلى طمس معالم النص الإنسانية والأخلاقية، ومن المفارقات العجيبة، والتناقضات الغريبة أن دعاة التفكير على اختلاف مشاربهم المذهبية، يتوارون خلف عبارات: النص المفتوح، القهاب قصيد البناء، لا نهائية الدلالة، ملء شواغر النص... الخ، وهي عبارات تظهرها العافية وباطنها الهجوم على القيم الإنسانية، والروحية المشكلة للنص.

وتقد لخمس أحد الدارسين المشتغلين بنظرية القراءة الفحصا أمينا، وأكثر عمقا، المعالم البارزة لمشروع النقد التفكيكي في سياق حديثه عن فلسفة جاك دريدا قائلا: «فهذا النص بالنسبة له نص يرى تماما لا حدود له فهو الجارية إلى شيء يشاء إليه ودل بلا مدلول، وكلمات بلا قصد، وجعل بلا وهي، وظاهر أو باطن بلا أصل (زباني). هذا هو لعب الدلالات الحقيقي، فهي دلالات تستعصي على كل تفسير، وإذا سقط بلا معنى تستلزم التفسير وتثير أعصابه»<sup>(١٣)</sup>.

ومن الواضح أن جوهر فلسفة جاك دريدا - أحد ألع منظري النقد التفكيكي - يكمن في غياب النزعة الإنسانية من الممارسة القرائية، واختفاء كل المطلقات على نحو يقع المجال في قراية النص الأدبي للذة العيث النقدي، واللعب الحر داخل فضاء من التناقضات والتغيرات، إنها نزوة العنف النقدي.

وجماع الأمر أن القراية المفرطة بوصفها ممارسة نقدية توجهها نوايا فكرية، واعتمادات عقائدية، تستلهم قوتها من فلسفة التفكير، لما بينهما من نسب وسبب، بل إن النطق الداخلي الذي ينتظم هذا النطق من القراية ينتج من آليات التدمير، ويعتمد معونته من الاستبعاد الفكري في قراية النص الأدبي.

## ٢ - آليات القراية المفرطة

إن الضمض العميق لتشاح النقد التفكيكي يقضي بنا إلى القول بأن قراية النص الأدبي من هذا التطور تستند إلى جملة من الآليات المنهجية، والوسائل الإجرائية، ومن التفسير متناقضة هذا الزعم الهائل من أساليب المروغة، والأعجب المقاربة التفكيكية، وهو جهد لا تنسج الشاحة

الشاحنة هنا لاستقصائه، وهذا أمر لا حيلة لنا فيه، ولكن نرصد أبرز الأليات الموقوفة في القراءة المقروضة، وأكثرها شيوعاً، وحضوراً في المجال التداولي التفكيكي:

#### أ- العنف ودكتاتورية القراءة

من العلامات البارزة في حقل المقاربة التفكيكية أن ما يستوجب استقطاق النص الأدبي، إنما هو كشف المستور منه، وكالما أوغل النص في الغموض والتعليم، وازدادت غيومه وتكاثرت حجبه، ازدادت ضراوة التعامل مع بنية النص - حسب زعمهم - والواقع أن مسوغات الاعتداء على النص وأهميته، لا تنهض على ساق، يبان ذلك أن امتناع النص عن الموح بأسراره، وتعمده على القارئ قد يَفُك رمزه وتجلي إشارته، ويمرر موضع الدفين فيه بواسطة البحث والتفكير والروية، وبعد النظر وإجالة الفكر، ومحاولة التأمل التحصيف، ذلك أن النص المستغلق والمستعصي، إنما يُريد بلطف التفسير، ومباحة التأويل، ولعل ممارسة الجبرية والشهر على النص، أو ما يشبه التعذيب الحسي والنفسي، مبعثه المعجز من مواجهة النص القادر على الإحياء للتواصل، والتجديد بالقضي، وهو إحياء قد يخفى على ناقد تشغله شواغل الاستبداد الأيديولوجي، وهو أخص الانتهاك الفكري.

وإذا قررنا أن النقد التفكيكي يسمى إلى خلق اللاتجانس في النظام اللغوي، وإحداث الانفصال الكامل بين الدال والمداول، فإن ذلك يفضي بالمقاربة إلى ضرب من المرافعة، والتلاعب بالكونيات اللغوية المشككة للنص. وأخيراً الطعن في من مقاصد هذه المرافعة أن نقد العلامات اللغوية براءتها وعجزيتها بممارسة الشهر على النص لإعطائه بما تريد الأيديولوجيا، ومن وسائل هذا الجمع النقدي مفهوم الفعل الذي يستند إليه دعاء التفكيك، إذ إن كلمة فعل القراءة (acte de lecture) تعني ملازمة الاستقطاق للقراءة النقدية بما يجاوز حدود التحليل الأسلوبي العميق للنص إلى تحويل التأويل إلى عنف لإنتطاق النص، وهذا ما عبر عنه بجلاء ميشيل فوكو بقوله: «إن فعل التأويل هو فعل قائم على عنف ممارسة المسؤول على النص»<sup>(14)</sup>.

وقد تبدو علة استقطاق النص، وكشف مكنياته مقبولة إذا فهمت على وجهها الشرعي، وذلك من خلال تحليل عميق لمستويات التعبير اللغوي، ولا ريب في أن التوصل بهذا الإجراء التهديجي يسعفنا في لمس مقاصد النص المستورة، بيد أن ما يقصده ميشيل فوكو هو الحفر الدائم وراء النص، رغبة في تقويض بنيانه، ولا يكون هذا الهدم إلا بممارسة القوة في القراءة، وبعبارة أكثر إضاحاً: ممارسة العنف على الخطاب الأدبي، وهنا ينبغي التمييز بين تعمق النص، وافتتاحه، والاعتداء على نظامه اللغوي، فما الذي يسوغ لنا نقد ممارسة الضع على النص الأدبي؟ ألا يمكن أن يُقرأ النص في مستوياته الأسلوبية المختلفة قراءة هادئة بعيدة عن الاستفزاز والإثارة؟

أكبر الظن أن النزوع إلى نزوة التسلسل، والبساطة على النص يعزى إلى قصور في فهم النص، وعجز في إدراك حقيقته، ولعل ما يُشْرَع لهذا العنف النقدي هو اعتبار النص مجرد

موضوع قابل لأن يسلط عليه نظرة مختلف أساليب النقد ليروج بمكوناته. وهذا مسلط بعيد لناخذ من الناحية المنهجية، والإجرائية، بل يخل بفهم المراد، ويوجب مسعوبته، نظراً لأن منهج مقارنة النص الأدبي يقوم على مجموعة من الأدوات، والاستراتيجيات المحددة التي يتذرع بها الناقد في تعامله مع النص، فضلاً عن ماهية النص باعتباره قضاء إنسانياً يتنفس بالحياة والحيوية، ثم ألا يمكن للناقد الحصيف أن يميز بين تعدد القراءات وإساءة القراءة؟

إن المسؤولية النقدية تحتم على الناقد التنبه أن يعي حقيقة الممارسة التأويلية، ويراعي مقتضيات الاشتغال التفسيري، ومن موجبات المقاربة النقدية العميقة الإحساس بعزلة النص بوصفه «ممارسة ذات معنى وليس فعلاً مجانياً»<sup>(1)</sup>.

وواضح من كلام الباحثة البلغارية جوليا كريستيفا أن جوهر الممارسة النقدية يسمى إلى تحقيق المعاني، وليس فعلاً عيشياً، ولعباً لخدفاً. لقد أدركت الباحثة بإشارتها السابقة إدراكاً عميقاً خطورة الضاعيم التي اكتسحت المجال التداولي النقدي المعاصر. إذ أصبح نظام التعامل مع النص أشبه بقضاء مفتوح لكل المنهجيات التي تتخطى غير قليل من مستلزمات العملية النقدية وآلياتها، وأضحى النص مجموعة من التفتريات والتفريات والشكوك التي تملأ قهراً وعشوة، وكان المحلل النقدي أصبح كلاً مباحاً، وقد عقب مصطفى ناصف على هذا الانفتاح النقدي اللامسؤول بقوله: «لم يشاع اعتبار النص مجرد موضوع تستخدم فيه كل حيل السيطرة (...) وما دامت الآليات مطابقة للمعقولات، وما دام الممارسون يمتنع الوجود، فليس علينا من بأس أن نمتثل على النص وأن نقتضيه في داخل بعض المقولات أو التصورات»<sup>(2)</sup>.

وهذه حقيقة لا يجوز إنكارها، وفي الوقت ذاته تلحظ بعض التساؤلات المحورية التي تراها مدخلاً مركزياً لفهم طبيعة الانفلات، والتمرد النقدي الذي حصل في بعض المنهجيات المعاصرة، ولعل أبرز الإشارات التي لا نستطيع إغفالها هي: هل الاستعانة بكل طرائق السيطرة والإدلال في القراءة النقدية بعد جزأ من بنية النص؟ وهل الاستمتاع بجماليات النص أولى أم التلذذ بإدلاله وقسمه؟ وهل ممارسة الجبرية على النص الأدبي تعتبر من صميم الممارسة التأويلية الرشيدة؟ ليس من التعسف والضميم أن يجبر الناقد النص على تفجير مكوناته، إرضاء لسيطرة أيديولوجية معينة؟ كيف نستقيم العملية النقدية في كنف التسلسل وتعريف الألفاظ، وإخضاعها إلى أنساق فكرية، وتصورات وهمية؟ لم يلزم الناقد إلى جذب ما يراه مناسباً لتوجهه الفكري، ويقطع العناصر التي يراها معرقة لهذا الشد والجذب؟ لم لا يقبل الناقد الحقيقة الأدبية عارية كما هي في النص، وإن استلذت بتقاعته الشخصية؟ ألا يمكن أن يقرأ النص بعناي عن اعتراض تدهقه - دالها - ككلام الصافي الرهراق؟

أسئلة قد تبدو في نظر بعض النقاد تكافاً، لكنها فيما أظن قيمية بعمرة حقيقة الجواء والضياح التي تحيا فيها بعض الممارسات النقدية الحديثة.

ولا ريب في أن ما يشكل جوهر النص ونهته هو النسيج اللغوي المتكون من الموال والمولات، إنه إنتاج أدبي يعبر عن حالة نفسية، وإنسانية، وكل محاولة للسيطرة على مكوناته هو عدول من المسار الحقيقي للقراءة النقدية المستبعدة، ذلك أن التشريع للقمع، والاضطهاد في قراءة النص الأدبي مخالف لماهية النقد بوصفه معايشة وجدانية، ومخالطة نفسية، بمعناها الألفية، ومحركها الآنس، حيث إن اللطف في التعامل النافذ مع النص يزيل مهايته، ويخفف من وقاره، والفهر يصنع اللوعة بينهما، وأغلب الظن أن الاستئناس إلى الخطاب وملائته سيكشفان عن حجاب مسترته، وبالتالي يطمئن النافذ، ويحصل في قلبه نور وإيجابية، ويستخقه الطرب لبلوغه موضع التدفين، وهكذا يفارص النافذ حضوراً نقدياً، بعيداً من إسحاق الفكر في (...) اقتضاب النصوص والكلمات من سياقاتها وإدراكها لذلك بهذا القمع،<sup>(١٦)</sup>.

وإذا انعمنا النظر في الإطار الفلسفي لمفهوم العنف والفهر، وكل أساليب الممارسة الجبرية على النص، نلبي أنه بدأ مع المنهج البنيوي، ونما وترعرع، ونضج في أحضان النقد التفكيكي، وهذا ما عبر عنه روبرت شولز فمثلاً: «إن فكرة وضع اللغة للتشعر فوق جهاز التش rock وإرضاعه على الإفضاء بأسواره أو ما هو أسوأ، على الاعتراف بالكاتب، كانت مثار رعب جزء كبير من العالم الأدبي، وقد كانت النتائج الفعلية للنقد الأدبي الذي قام به البنيويون هطيفة بما فيه الكفاية،<sup>(١٧)</sup>.

يشير شولز في النص التفتيح إلى أساليب القمع المتبعة في الاستئناس للنص الأدبي، قصد استكناه حفاظه ومداولاته، وهو قهر غير مستمع نقدياً، لأنه لا يقضي إلى موطن الأموار، بل يشجع الاستبداد ليعم الفساد النقدي، وهذا ما انتهى إليه النقد الأدبي عند البنيويين، والتفكيكيين من فظاعة الاستئناس، ورعب الاختراق، فلقد خيل إلى غير قليل من الدارسين أن انتزاع أسرار النص يتم عبر قنوات العنف الذي يرويه مشروعه من أوجه أبرزها، لغة النص الأدبي المتحررة، والمفتوحة على لا نهائية الدلالة، ومن سبل قمع النص الأدبي إخضاعه إلى انسجام عقلاني، نتيجة لطبيعة النص اللاعقلانية غير النسقية، وغير المنسجمة، مما يسمح للقارئ بأن يستلبد بالنص كما يشاء، بحجة الحق المشروع في القراءة.

إن التامل في هذه المسوغات التي يقدمها الخطاب القراءة المفروضة، يجد أنها تقتقد المبدأ التوثيق، وهي حجج غير مقنعة، بيان ذلك أن النص المفتوح لا يعني الانسلاخ من الكيان الروحي المتكامل للإنسان، هاتين ذو نزعة إنسانية تتجاوز حدود الأنساق الفكرية، وينبغي ألا تتجاهل أن ممارسة العنف على النص - رغبة في إخضاعه إلى انسجام عقلاني - تؤدي إلى تعقيب خصائصه الأسلوبية، ثم ما علاقة الانسجام العقلاني بالنص الأدبي؟

فهذه الرؤية النقدية التي يطرحها دعاة التنقيض مخرجة إلى مزيد من التصويب والمراجعة، إذ المعنى ليس مفهوماً ذهنياً، أو نسقاً عقلياً مجزواً، إنما هو عملية شائكة ومعقدة، تؤسسها

مجموعة من المكونات الذاتية والموضوعية، كما أن التنوع بإخضاع النص لاتسجام عقلائي هو تعبير عن الاتصاف من مشقة الكشف النقدي، فضلا عن غموض مفهوم حاجة القارئ للضرورة في الفهم، ذلك أن هذه الحاجة مشروعة ووجيهة، ما لم تتجاوز حدود الحرية المتاحة للقارئ، بيد أن حجة السلطة المطلقة في القراءة التي يمنحها نقد التفكيكية لا تخضع لرقابة النص، ولا تعياً بإطاره التاريخي والحضاري، ولعل ما يسوق هذه الحرية المطلقة المتاحة للقارئ في ممارسة ما يراه مناسبة من أساليب الاضطهاد، لدرجة تتيح له إعادة تشكيل إنتاج النص، وتشكيله وفق قالب قد لا يتسجم مع مقاصد المبدع، وفحوى النص وتسيجه النقدي، هو التمسك بمرئية اللغة، وهو تمسك ينبغي أن يفهم فهما نابعا من وحي حقيقة المعالجة التأويلية الساعية إلى إخضاع النص، وكشف أبعاده العميقة، وذلك بتجاوز الخطاب العادي والإبلاغ التأويلي إلى فضاء الخطاب الفني، فالتمسك على النص التفويري، والانغلاق من الشائع الجاهل، هو ممكن الساطة النقدية الناجمة، ومبعث الاستواء التهجني في مقارنة النص الأدبي، أما ما يطرحه التفكيكيون عادة من فكرة عدم رضا أي قارئ في نهاية المطاف عن قراءته، ليجدوا منفذا للقول بنسبية القراءة، هو طرح بجانب الصواب انطلاقا من ضرورة التمييز بين الحقيقة الأدبية التي تحكمها الطبيعة اللغوية، والكثافة الأسلوبية، وهي حقيقة تغير عن فيض ثقافي لتأخر قوية لا تخضع إلا إلى منطق القارية النقدية، خلافا للحقيقة العلمية الموضوعية، ومن ثم لا يمكن لأي قارئ مهما توسل بإجراءات منهجية ممارسة أن ينتهي إلى حالة شعورية مطبقة هادئة في قراءته لأي نص أدبي، وبالتالي فالقراءة الأدبية نسبية مهما كانت طبيعة الوسائل المتبعة في التعامل مع النص.

## ب- الأيديولوجيا بوصفها قراءة: نصيا ونقديا، القراءة المعقدة

لا نبالغ إذا قلنا: إن من أبرز الأفكار التي تنتزع بها القراءة المفروضة، هي الأيديولوجيا باعتبارها وسيلة لاستغلال النص في بث الأفكار والمعتقدات، وتوظيفها في خدمة أغراض غير معلنة، فما حدود هذا التأثير الأيديولوجي؟ وكيف يمكن أن تتحقق موضوعية الممارسة التأويلية في حضور المعتقدات، وسيطرة الاتجاهات الفكرية؟ وهل الانتفاذ إلى الرؤى الثابتة والمرجعيات الجاهزة في تأويل النص الأدبي يمكن أن يعجب هذا جماليات النص؟ وهل الأيديولوجيا تسعى إلى تعديد مناهات النص عوضا عن تبديدها؟ ألا يمكن اعتبار ممارسة الخطاب الأيديولوجي في قراءة النص سعيا إلى تضيق حدود التحليل الموضوعي، والعلمي للنص؟ ولا مرأه في أن لكل قراءة موجهات وأعية، وغير وأعية توجه فكر الناقد، بيد أن الذي يحدث في القراءة المفروضة هو السماع فضاء التوجه الأيديولوجي على حساب التحليل الجمالي للنص الأدبي، وسيطرة الافتراضات والتعميمات، وهذا لا يعني بحال أن يتجرد الناقد من موقفه من النص المقروء، والقول بأن كل عمل أدبي ينطوي على موقف، قول منحوج إلى بيان، وشهادة خاطرة.



## قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة الفكيهة

ومن المسلم به في مجال الدراسة الأدبية أن النصوص تختلف باختلاف درجة جمالياتها، ومستوى مبدعيتها، وفي اعتقادي أن الآثار الأدبية الخالدة التي حازت قصب السبق، وسعة النرج، وروسخ القدم، هي النصوص التي تتسم برؤية فنية، وجمالية عالية، وبعبارة أكثر بدياناً، فإن مبدع النص يتخذ موقفاً من الحياة، أو فلسفة معينة تجاه ظاهرة من ظواهر الوجود الإنساني، وهذا يختلف اختلافاً جوهرياً عن الموقف الأيديولوجي للخطاب السياسي. وهنا ينبغي التمييز بين موقفين متمايزين:

1- موقف النص المقصود برؤى فنية وكونية، وهذا موقف مناسب لناقده حكيم يمتلك ناصية النقد العميق، ومقتضيات القراءة الكاشفة عن أسرار النص.

2- موقف النص الذي يستلزم وجوده من خارج حقل الدراسة الأدبية، كالخطاب الذي يستلطن خلفية فكرية، أو نسفاً من التصورات الأيديولوجية، وكان النص إنما وجد ليعبر عن هذه الشواغل الطبقيّة، وهي هذه الحال يستوجب هذا التمتع من الخطاب نقاداً متمرساً على تصيّد شائعات النص، وأخطائه، وبالتالي ينحصر دوره في اختيار جوانب من النص لأهداف مضمرّة أو معلنة، والسكوت عن جوانب أخرى، لأنها لا تخدم ما يسعى إلى تجميله فكرياً، ومن كل اختيار ترتب مواقف ونتائج.

ولمّا هنا في حاجة إلى إعادة التفكير بما حققته مقلقات الشعر الجاهلي من قنود في وجمالي، ولعل من دلائل هذا التمييز الفني والتاريخي، أو الإنشائي، هو حجم ما أنجز من قراءات أسلوبية معاصرة، وتحليلات موضوعية مفصلة للجدل والنقاش، ولا نعتقد أن هذا الكم الهائل من الدراسات النقدية المعاصرة، إنما جاء ليكشف عن توجهات شعراء الجاهلية، صحيح أن العلاقات هي صورة حية تاطقة لرؤية الشاعر الجاهلي للحياة والموت، ومختلف القيم الإنسانية، والأخلاقية، ولكن هذه القيم تعبر عن مواقف فلسفية بعيدة عن دوائر المواقف السياسية المعروفة، مما حدا ببعض النقاد القدماء والمعاصرين إلى إعادة قراءة هذا النص النحي قراءات متعددة مستوحاة من فضاء الإطار التاريخي والاجتماعي الذي احتضن هذا الفن الرائع.

وهي ضوء الإشارات السابقة، يحتاج الموقف إلى مناقشة هادئة معتدلة، بعيدة عن المبالغة في الوصف، أو الإغراق في التعميم.

ولا شك في أن معضلة النقد الأيديولوجي من المعضلات التي أثارت سجلاً كبيراً بلغ في بعض الأحيان مبلغاً عظيمًا، ولعل مبعث هذه الإكثرة هو مناقشة الموضوع وفق مذاهب، واتجاهات فكرية متضاربة تخفي حقيقة النزاع التي توجه هذه المناقشات، وإذا نظرنا نظرة حصيفة إلى حقيقة هذا الصراع الفئاني لا يخرج عن موقفين: موقف يرى أن النواويل الأيديولوجية أداة للتفسير السياسي للنص الأدبي بحجة أن أي عمل أدبي يتضمن موقفاً ما، وهذا ما ينبغي فكرة وجود العقلية المحايدة، ومن ثم فإن تعدد مواقف الأدباء يعكس تعدد

انتماءاتهم الاجتماعية، والفكرية والمذهبية، وهذا الموقف يستند إلى المقاربة الماركسية في القراءات النقدية، من دون أن يعلن أصحابها بوضوح عن هذه الترجوعية الفكرية الواضحة له، ويكتفى غالباً بتقديم مسوغات، كاستغناء البراءة الفكرية، والحياد النصي، وهُم أيديولوجي، واليكارة العقلية ضرب من الاستعيل... إلخ.

والموقف الثاني، يرى أن التأويل الأيديولوجي وسيلة من وسائل إضاعة المعنى، وهو لوسل خارج الممارسة النقدية. لارتباطه بالساق غير نصية، هي حين أن النص بنية مغلقة مكتفية بذاتها، وانفتاح النص على المفاهيم والتصورات الذهنية المجردة، هو اقتراح غير منهجي ينأى عن دائرة المعرفة الموضوعية الرصينة، وهو في الوقت ذاته محاصرة للتحليل النقدي للنص، وحجج دعاء الموقف النقوي كشيء أبرزها: طبيعة النص التفسيرية التي تحددها الدوال والدلالات، ومقاصد العملية النقدية التي تطمح إلى كشف أسرار قصود النص الأدبي، ومكانن الإبداع فيه وغيرها.

والحقيقة أن الفوضى التي خيمت على التحلل الدائلي النقدي المعاصر تعد عائقاً واضحاً في استجلاء جوهر الصراع الدائر بين عاشق مقوم بالأيديولوجيا في قراءة النص الأدبي لأهداف مضمرة أحياناً، ومعتة في أهداف أخرى، وبين مثلث بحرمة النص الأدبي، وقيمه الفنية الثابتة، وعلى أي حال، يجب في هذا المقام استبعاد النصب الفكري لاستجلاء حقيقة هذه العضلة.

ويرتكز موقف دعاء ملازمة الأيديولوجيا للأدب، عموماً، على حجة تداخل النص مع الفكر تداخلاً مشروطاً لا يؤدي إلى التباين، وهذا ما أشار إليه مسلّم ميمون في سياق مناقشته لإشكالية الأدب، والتقد بقوله: «نحن نصر على تزاوج الأدب والأدولوجية، ونبارك علاقتهما، على أساس أنها أمر لا مناص منه في حكم العضوية الإبداعية وشرعيتها، التي تعطي تلاحم النص والفكر تلاحماً عضوياً تجانسياً، لا يشوب على التذوق والقيم، ولا يشوب الإحساس بالانفصام والتناظر»<sup>(71)</sup>.

ومن الواضح أن الباحث مسلّم ميمون يعطي مشروعية تمازج الأدب بالأيديولوجيا من غير أدنى توضيح لأليات هذا التمازج، أو وسائله، ولعل الفصل بينهما هو الذي يكسب للممارسة النقدية اتساعاً وتجانساً، ذلك أن العلاقة التي يقيمها الباحث لا تستقيم، نظراً إلى التباين الشديد بين هذين المجالين المعرفيين، فتأخرهما الصق بالتعبير عن المشاعر الإنسانية، والآخر - بوسفه منهجاً فكرياً - أنسب إلى عالم التصورات الذهنية المجردة، ولعل من أكثر الباحثين انتماءاً بالأيديولوجيا ما نجده في آراء الباحث العربي القدير كمال أبو ديب، في معرض تعليقه على ميشيل فوكو قللاً: «فإنني سأفترح أنه يجلو حقيقة باهرة، هي أنه حتى الهواء الذي نتنشقته هي نشاطاً البيولوجي الصرف مشبع بالأيديولوجيا»<sup>(72)</sup>.

لا يخفى ما هي هذا الاقتراح من مبالغة تبين عن ولع غير مستصاغ بالصدراع الفكري، وتوحي بإطلاق العنان لإفحام الأيديولوجيا هي الوجود الكوني، وهو إلهام يؤكد رغبة جامحة في تسييس كل ما يحيط بالإنسان، على الرغم من أن هذه الممارسة البيولوجية من ضروريات بقاء الكائن الحي. بل إن الباحث يذهب إلى اعتبار اللغة وسط التجربة الأيديولوجية، حيث يرى أن: «الغة هي التجسد الأول للأيديولوجيا بين أشكال النشاط الإنساني المختلفة»<sup>(17)</sup>.

ولو دققنا النظر لوجدنا أن كمال أبو ديب يطرح طرحا مخالفا لما استقر عند كثير من الدارسين في الحقل النقدي المعاصر. فكيف استقام له أن يضيف على اللغة وظيفة أيديولوجية؟ ليست اللغة، بالدرجة الأولى، وسيلة للتواصل الإنساني؟ ومن ثم ألا يمكن اعتبار اللغة أداة للتعبير عن هذا الدفع الشعوري والإنساني؟

إن الاستمالة بالتراث الإنساني العالمي تبين أن اللغة عند كل الشعوب هي الوعاء الحامل لشرائها المادي والمعنوي، ولعل من أقدم وظائف هذه اللغة أنها مختلف للافتتاح الثقافي، والتمازج الروحي والفكري، فهي نافذة للحوار الحضاري بين الأمم والحضارات، ونعتقد أن الطرح الذي يقدمه الباحث للأيديولوجيا لا يخرج عن المفهوم الماركسي الذي يعتبر الأيديولوجيا منهجا فكريا نابعا من علاقات اقتصادية معينة هي مجتمع ما قد ترتبط بمصالح طرية أو جماعة ما، وقد ترتب على الفهم السابق للغة عند الباحث أن تتحول العملية النقدية إلى أيديولوجية. إذ يرى أن: «العمل النقدي في جوهره فعل أيديولوجي، وكل نقد يصدر عن أيديولوجيا متشككة (...)»<sup>(18)</sup>. إن النقد يتضمن موقفا، أي أن لغة «موقفا تقديما» وكل موقف نقدي هو تحديد ما تمثل للعالم القائم، واستجابة له أيديولوجيا ومن هذا المنظور، فإن الموقف اللاتقدي يطلق، أي قبول العالم كما هو، هو وحده موقف غير أيديولوجي»<sup>(19)</sup>.

فالغة هي فضاء تحقل الأيديولوجيا، والنقد ممارسة أيديولوجية، كما يزعم الباحث. ولكن هذه الترميزات مضطربة فضفاضة، بيان ذلك أن الممارسة النقدية بالفعل تقوم على انخراط موقف من النص المقروء، ولكنه موقف نقدي، وليس موقفا سياسيا، حيث إن الموقف النقدي ينبغي أن ينبثق من الحكم على النص من المنظور الجمالي والفني، ثم إن مشروعية الموقف تنبع من رؤية نقدية إزاء نص يحمل في طياته رؤية البدع ومقاصده، ولست أدري كيف تكون الاستجابة النقدية للعالم أيديولوجية؟ فإذا كان العالم انفراد نقده هو عالم النص فلا اعتقد أن أي موقف مهما كانت طبيعته لا يكون نقديا، أما إذا قصد الباحث من كلمة «العالم» العالم الخارجي، فالممارسة النقدية تحكمها حدود العالم النصي المضبوط على إيقاع مستوياته الأسلوبية، فالتنقد يتعامل مع النص بوصفه مجسدا لهذا الإطار الخارجي، وفي ظل هذا الاضطراب المصطلحي يقر الباحث بعدم وجود موقف نقدي صاف من الأيديولوجيا، إذ يرى أنه: «ليس ثمة مفهوم نقدي مؤسسين واحد في تاريخ النقد تلي من الأيديولوجيا»<sup>(20)</sup>.

إن مفهوم الأيديولوجيا كما يُطرح في هذا السياق هو مفهوم قاصر عن ملاسة الحقيقة النقدية من أوجه:

أولها: أن التضاميم النقدية في التقد العربي القديم - مثلاً - كانت تقوم على الاستحسان والاستهجان، وهي مفاهيم قيمة تراعى فيها إجابة الصلعة ورواية السبك، ولا اعتد أن مصطلحات القدماء النقدية في الثرون السابقة كانت تصدر عن هذا المفهوم الخارج للأيديولوجيا.

ثانيها: إن التشكيل الجمالي هو العامل عليه في فهم النص عند بعض القدماء، ثالثها: الصفاء النقدي، أو النقاء التأويلي هو من التصورات الفكرية في الممارسة التأويلية التي تتخذ حجة عند كثير من الباحثين، لإعطاء شرعية لبعض الاتجاهات الفكرية للممارسة، بآية تحميم وزن العناصر الفنية في النص على حساب توجهات فكرية مضروبة.

رابعها: هناك الكثير - كما هو معلوم في الدراسات النقدية القديمة - من الأحكام النقدية مما يخرج عن الاعتقادات الضيقة، وأقرب إلى التوجه الفني الخالص، ثم إن التعميم مطية الرائل في العلوم الإنسانية، فلا يعقل أن يحزم الباحث بطلو حكم نقدي واحد في تاريخ التقد من أثر التوجه الفكري، وهذا حكم منحوج إلى استتراء طبق للتاريخ النقدي.

ومن الظلم أن تتجاهل القيمة الفنية والجمالية للنص، ذلك أنها هي محك التبايزة الفنية بين المبدعين، ولا اعتقد أن المنسبي مأل الدنيا، وشغل الناس، لأنه كان يعتمد في بعض شعوره من توجه أيديولوجي بالمفهوم الذي يقدمه بعض دعاة الحداثة، وهذا لا يعني أن المثني لم يكن يعبر عن مفهوم بريئة، بل إن قراءة الدراسات النقدية التي رمت إلى كشف سر تفرد، إنعما سيعملها امتلاكه الخاصية الفن الجمالي، والناقد الحصيف هو الناقد على تحمل هذه القيم الفنية بعد تقددها، ومعاورتها، وبعبارة أكثر إثاراً، فإن النص الأدبي تحكمه معايير نقدية تابعة من صلبه، وممارسة التقد من هذا التطور ينبغي أن تبقى رهينة رصد عملية الإحراز الدلالي للنص، ومتابعة منجزاته، وتضاريسه، وكل محاولة للربط بين التقسيم الفنية والتقسيم الأيديولوجية، إنما هي ربط غير مشروع، بخلاف ما يراه كمال أبو ديب حين يزعم أن الفن الذي ينفي الأيديولوجية هو أيضاً أيديولوجي، إذ يقول: «أما حين يفترض الناقد أن للعمل قيمة أدبية، لكنه خال من القيمة أيديولوجية، فإن حكمه لا يكشف خصيصة في العمل الأدبي، بل يكشف خصيصة في فكر الناقد نفسه، هي خصيصة أيديولوجية صرف»<sup>(75)</sup>.

إن عملية التقويم النقدي ليست عملية أيديولوجية، ودليل ذلك أن النصوص الأدبية الخالدة في مختلف الحضارات الإنسانية، إنما بقيت حية مشدقة بالحبسية، لا لكونها تحمل قيمة أيديولوجية، ولو كان الأمر كذلك، لظبرت مقلات الشعر الجاهلي، وذهبت ونبت الربيع على دملتها، وهي آية الشعر عند عرب الجاهلية، وإنما الذي يعطي سر خلود الآثار الأدبية الرفاقية هو قيمها الفنية الخالدة المتجددة بتجدد قرائتها، وتعدد قراءتها، ثم هل كل الأعمال الأدبية

تحمل فيما أيديولوجية؟ وهل معظم الشعر العربي القديم شكّل على نحو يستجيب لهذه النزوات الفكرية المزعومة؟ وهل الحكم النقدي هو حكم أيديولوجي؟ ثم اليأس من التعسف اعتبار الأحكام النقدية الرصينة الطامحة إلى كشف قيم النص الأدبي من الأحكام الفكرية؟ ثم لم هذه الملازمة غير الشرعية بين ما هو فني، وما هو أيديولوجي؟ ولم يُقنّف زورا كل ناقد لم يظفر بحاجته من القيم الأيديولوجية في النص بأنه - بتوجه أيديولوجي - يصرف النظر عن موضوع التقييم الفكري؟

والحق أن تقويم الأعمال الأدبية هو عملية نقدية صرفة، لا تشوبها النزعات الفكرية، والنزوات الذهنية، وأغلب الظن أن عشاق الأيديولوجيا في مقارنة النص الأدبي يستلهمون هذا العشق من نسق فكري محكوم على نحو مبالغ فيه بقوى طيفية، وهذا ما يفسر ربطهم قراءة النص بالعرف الذي يمارس على النص السلطوي، وبعبارة أخرى، فإن وظيفة النقد كما يرونها هي رد فعل على نص تكون ضمن أقل سلطوي، وباتّي النقد الطيفي لإزاحة هذا التوجه السلطوي، وهذا ما أشار إليه كمال أبو ديب بقوله: «فكل تقويم، في حدود المعرفة النصحية القائمة الآن، يصدر عن أيديولوجيا متشككة ويتخسّنها، ولأنه كذلك حين تقوم بتقويم عمل أدبي، هو كذلك تشكيل أيديولوجي، تكون في موضع من يمارس أيديولوجيا بأيديولوجيا أخرى... إن تحل مشكلة القيمة إلا حين يستطيع النقد أن يفرغ فعل التقويم من كل محتوى أيديولوجي إذا كان ذلك ممكنا»<sup>1</sup> ومن الطبع أن نعترض، لأن التعميم مزيل للأحكام، كما هي الحال في كلام كمال أبو ديب، ذلك أنه من الخطأ الجسيم، اعتبار كل تقويم صادر عن الأيديولوجيا، حيث إن الوظيفة النقدية ليست وظيفة فكرية متشككة، والذي نعرض عليه في هذا السياق هو الإلحاح على ضرورة التمييز بين النقد الفني المفرغ من المحتويات الذهنية، وهذا النقد الأسيل هو الذي يسعى إلى كشف حقائق النص الفنية، وقد جرى تشكيله وفق حدود النص، ومعطياته اللغوية. وبين النقد الأيديولوجي الذي يتعامل مع النص بوصفه خطابا سياسيا، ومن ثم ليس نقدا بالمفهوم الأدبي، وإنما هو معارضة أيديولوجية لنص أدبي له مواصفات خاصة على نحو يُطهّر لأصحابه أنه يمثل طرف المعارضة.

إن مفهوم النقد كما نطرحه المقاربة الماركسية لا يستجيب لحقيقة النقد، ومبادئه، فالتقد هو وسيلة التفسير، والبحث الدؤوب عما سكّته عنه النص، لأن اللغة كما هو شائع في الدراسات التأويلية فضاء الوظيفة النقدية، وهي مساحة صيغت صياغة لغوية غير مشحونة بالتمسورات، والأفكار والمفاهيم المجردة، والنص الذي يولد في رحم السيطرة التطبيقية في مرحلة تاريخية ما، إنما هو أقرب إلى النص السياسي الذي يحمل قيمة تاريخية لتسجيله على حساب المستوى الفني والجمالي، كالشعر الذي يُسطر للتوجه العقدي (شعر الطوارق، الشعبية،

والصعاليك مثلاً) هي العصر الأموي. وأكبر الظن أن هذا الضرب من الشعر، هو الشعر المشعور بالصراعات الذهبية والفكرية. وهو لون من الصياغة الأدبية للشكيلة أيديولوجية، والذي يستوجب نقداً أيديولوجياً ليكشف عن حقيقة الصراع الذهني. ومن ثم، فإنه يفرغ من محتوياته الذهنية، لارتباط أئدة التقوية بنص خال من كل هيئتين تلقائي لشاعر المبدع، وأحاسيسه. وهكذا يترتب عن هذا الخطو الشعوري خلواً تقدياً. وهذا ما يقصر انحصار هذا النمط من الشعر في حقيقة تاريخية معينة إبداعاً وتقدياً، ولا يجعل في ذاته إمكانات الخلود الفني عدا التسجيل التاريخي، والوثائقي، لأنه من إغزالات الأيديولوجيا كما تطرح في النظرية الماركسية، وممارستها. وهذا الضمور الأيديولوجي حاضر في جميع حقب التفكير البشري. وبالتالي يحيد بالنقد عن مساره المشروع إلى مسارات تحكمها السيطرة على النص، وهذه هي وظيفة النقد من منظور ماركسي صرف، حيث إن وظيفة النقد هي أن يفضح عن وهمية النص، عن لا حقيقته، لأن النص بهذه اللاهوائية واللاواقعية فحسب يملك شينين: سر استيلاءه، وسر تجسيده للأيديولوجيا المسيطرة، أو انتقازاته الداخلية التي تتمرد على سلطة الأيديولوجيا المسيطرة، وتسمى إلى تجويرها ونسفها<sup>(٢١)</sup>.

تلك هي وظيفة النقد التي تسمى إلى تجوير النص من الداخل بوصفه سلطة أيديولوجية، فالسلطة النقدية هي هذا القيام بمعارضة سلطة النص الأيديولوجية، ومن ثم، فإن النقد في هذا السياق مشغول بشواغل فكرية.

وهي مقابل موقف دعاء التثبيت بالأيديولوجيا في التعامل التقدي مع النص الأدبي، يرى فريق من النقاد أن العمل عليه في فهم النص، إنما لغته وصياغته الجمالية، وإذا كانت القراءة الفكرية لا تقتض إلى معاني النص، ولا تطمح إلى كشف مرامييه ومقاصده، فإن الممارسة التأويلية تركز إلى الاحتماء بلغة النص، هروباً من حالة الكمون إلى حالة التفعيل، والتحقق المعلي، وهذا ما ترفضه النظرة التفكيرية، إذ: «ليس التأويل جلاء، معنى، وإنما هو ميدان صراع، التأويل سلاح لممارسة التهر على الكلام، إنه لذلك لا ينضوي إلى علم، وإنما هو أداة في يد الأيديولوجيا»<sup>(٢٢)</sup>.

وهذا تعبير جلي، ودعوة صريحة من فوكو، الذي لا يرى أن العلامة اللغوية ليست برحلة مضرة من آثار التأويل، بمعنى أن فضاء الممارسة التأويلية ليس المعنى، وإنما ميدان المباشرة الفكرية والذهنية.

والتأويل هو وسيلة المناقضة، والصراع الفكري، وبالتالي فالتأويل ليس فن الفهم، أو قواعد تفسير النص الأدبي، واللافت للنظر أن فوكو يطرح مفهومها مخالفاً لما هو مألوف في الحقل النقدي المعاصر، ذلك أن المصادر التاريخية تقر بأن التأويل هو فن الفهم، غير أنه يرى فيه وسيلة لجمع النص وفهرده، لينطلق بما يتلائم وتوجهات النقاد الفكرية. إذن هو آلة التنسيق الفكري الذي يسعى إلى انتزاع اعتراف كاذب من كلمات النص بالقوة والاختصاص.

## فراغ النص الأدبي مع قراء فلسفة التماثل

ومحصلة هذا الانحسار الأيديولوجي الاختلاف معاني النص وراء القهر المعاصر على الخطاب الأدبي لكي «يتحول فعل العنف الذي يمارسه التأويل على الخطاب إلى قهر النص على أن ينطق بما يريد التأويل، وما يتفق مع رؤية المؤول وایدیولوجیته. وتحويل النص إلى انعكاس لقراء المؤول القبلية والبرهنة عليها»<sup>(37)</sup>.

إن المنظر القوي الذي ينطلق منه فروكو لا يعتبر التأويل علما لقواعد الفهم والتفسير - كما أسلفنا - وأغلب الظن أن هذا التحويل لمعاني البناء اللغوي لمقاصد القارئ واستثمارها في الإسقاط الذهني الذي تحركه نزوات الناقد وورقياته، يبحث على التساؤلات الآتية: هل المعرفة العقلية أسبق أم النص الأدبي؟ وهل التحليل اللغوي، فعند فهم النص في تجليله التعبيرية المختلفة، يعد هامشيا أمام أسبقية القراءة الأيديولوجية؟ وهل الممارسة التأويلية هي بحث عن الفهم المفروض القائم على التحيز للأيديولوجيا، والمفاهيم السابقة؟ وهل العمل الذهني المجرد هو منهج القراءة المفروضة؟ وهل الغاية المفصلية للمقاربة التأويلية للنص هي فهم النص بصورة أكثر وضوحا وبجلاء أم الإبهال في عتائه ومداخله الضيقة؟ وأخيرا هل النص تشكيل أيديولوجي صرف؟

ومع وقفة واعية ومسؤولة لهذه التساؤلات تبين بجلاء أن معضلة القراءة الأيديولوجية منحوجة إلى قدر من الأنا والروية. ونقلت خاطر في مناقشتها، بيان ذلك أن فلسفة دعاة الأيديولوجيا في فراغ النص الأدبي تسير إلى تعقيد مكوناته من خلال الاستعانة بوسائل خارج النص، وليست نابعة من ذاته، وإنما هي مبنية عليه. رغبة في السيطرة والتحكم في الأنفاط والكلمات، تسلط مرده الاعتقاد السائد أن فهم النص الأدبي ذو طبيعة ذهنية عقلية سابقة على النص. بغية تحقيق الأغراض ليست من مقاصد القراءة النقدية الجادة. وتعتبر فكرة تسخير التأويل بوصفه سلاحا للأيديولوجيا من أبرز وكلائ التفكير النظري لدعاة القراءة الذهنية، ومن مقتضيات القراءة المفروضة لتحقيق النفع من خلال ترسيخ مفهوم الفرض، إذ «تعود الفكر الغربي أن ينظر إلى الفهم باعتباره أداة، ولكل أداة غرض، تعودنا أن نشرون فكرة الفهم بفكرة الاستغلال وتحقيق ما نشاء من الأغراض. أو تعودنا أن ننظر إلى الفهم من خلال ما يشبه القسر أو «الحكمة الذي نصدره على الأشياء»<sup>(38)</sup>.

ومقتضى طاهر كلام مصطفى ناسف أن فلسفة التحكم في النص الأدبي، ملاكها الرغبة في استغلال ما هو خارجي عن النص. وتوظيفه لخدمة متضية، وهذا التوظيف الأيديولوجي من سمات الحداثة الغربية التي: «تتحكم في السؤال، وتتحكم في تحديد ما تنفي، وتتحكم في توجيه التأويل»<sup>(39)</sup>.

إن فلسفة التحكم في النفي والإثبات، إرضاء لتوجيه أيديولوجي محدود، تؤدي إلى طرق قواعد الممارسة التأويلية الأصلية، وانتهاك أخلاق المقاربة النقدية الرشيدة، حيث تسخر

معاني النص، ودلالاته لغويات ذاتية ومقاصد شخصية، ولعل هذا التفسير الفكري يتناهى مع جوهر الموضوع الأدبي الرفيع، ذلك أن: «كل نص عظيم يتجاضى عن المشارب والنزعات الانعكاسية الضيقة. كل نص عظيم يتحدى إطار التاريخ أو مقامه»<sup>(٢٠)</sup>.

لا أحد يجرؤ حتى الآن على الادعاء بأن الموضوع الأدبي الخالدة إنما خلدت فيها ثوابتها الأيديولوجية، أو توجهاتها الفكرية كما ذكرنا سابقاً، وإنما كثافة النص الأسلوبية، ومطابقته التعبيرية، هي ملجأ من سلاخ اليأس الفني، بل هي التي تعطي شرعية لتجاوز الإطار الفكري الضيق إلى أفق نقدية رحبة، فالنص قد شكل من إشراقات، ورموز حرة طليقة تأبى السر، وتبأى عن الشهر، وترفض الانقلاب، إنها تعشق الاعتناق والتعزير المستمر، ولعل هذا التصرر شؤفه طبيعة النص الفنية، والجمالية ومن ثم لا مجال للتسلط والتحكم، وثبسي العلامة اللغوية محافظة على بكارها، وأبهر خاضعة إلى مساومة الاستعطاق الفهري كما هو معصي: «كل ذي نزعة يلتصق بالتأييد من الكلمات»<sup>(٢١)</sup>.

إن التماس التأييد من الكلمات - على حد تعبير - مصطفى ناصف - ينبغي ألا توجه نزعات القمع والاضطهاد المسلط على النص، وإنما الموضوع الرفيع بحكم جمالياتها تكشف حجاب سترتها لتأخذ لا يلتصق التأييد الذهني، بقدر ما يلتصق مقاصد النص، وغضائ الجمالية.

ويبدو من مراجعة تحليل آراء بعض المؤلف الأيديولوجي السابقة، وغيرها أنه لا هناك من مناقشة بعض المسوغات التي يستند إليها هؤلاء في التطريح كاعتف في القراءة النقدية، وتوظيفها باعتبارها أداة في سلطة الأيديولوجيا تتصرف كجيش تشاء من غير وأزع في، أو رقابة أخلاقية تمنعها من أن تحيد، أو تتسبب عن ضوابط الممارسة الناولية، ولعل من أبرز هذه المسوغات: صعوبة التخلص من الأفكار المسبقة، والمعتقدات والآراء الشخصية، وهي معضلة تتبع من طبيعة العلوم الإنسانية، ذلك أن المادة المنقودة هي مادة إنسانية تمكس عالمنا نفسياً ودالياً الصق بالنفس البشرية، غير أن المعالجة الموضوعية للنص بالاستعانة بتجريب تقنيات المنهجية المعاصرة في العلوم التطبيقية العلمية، فتمتد بأن تحد من حدود الذاتية إلى أقصى الحدود، استناداً إلى طبيعة العلامة اللغوية المحسوسة، ودقة الوسائل الإجرائية، والمنهجية في التحليل الأسلوبى للنص، فعملية المقاربة، ومادة النص الأدبي تسامدان على تقصي السعي إلى توسيع فضاء الموضوعية في الممارسة النقدية، وأغد شاع في مجال الدراسات الأدبية - بحجة علمية الخطاب الأدبي، وعلمية منهج المقاربة - بأن الذاتية هي صموغات تمرقل رؤية النص في صنفه وبراطه وعذريته الأولى ولكن، كيف تلج على حضور الموضوعية في مجال معرفي تسيطر عليه الذاتية إلى حد ما؟ أليس من التعسف الحديث عن أثر الذاتية في قراءة النص الأدبي، والذاتية جزء مكن في بنية النظام اللغوي للنص؟ ولما حاجة إلى التذكير في هذا المقام بأن الأدب في بعض جوانبه تعبير عن عاطفة إنسانية.



## قراءة النص الأدبي مع هي: فلسفة القراءة

ومع الإقرار بموضوعية القراءة النقدية، ما ينبغي أن نتراقى وراء قولنا: إن الذاتية عنصر جوهري في البناء النصي. وهذا يعني أن الذاتية هي التشكيل اللغوي أقل حضوراً بكثير من الذاتية في القراءة النقدية، بل هي عنصر هامشي. بيد أن الأمراض الأيديولوجية المختلفة هي التي تعطي لحضورها سلطة مرجعية، بل مطلق القوة في التعامل مع النص.

وليس من ريب في أن العوامل الذاتية من مكونات النص المحورية، غير أن ما يمكن أن يعد علامة بارزة هو هامشية هذه العوامل الشخصية في القراءة النقدية، وشأن بين حضور بارز في عملية تشكيل النص، وحضور مسيطر بعد عملية التشكيل. بيان ذلك أنه لا يمكن لماعقل أن يجسد غياب الذاتية، سواء في بناء النص الأدبي أو في قراءته، ولكن الإشكال القائم هو: ما حدود هذا الحضور خاصة في أثناء القراءة النقدية؟ هل يُطلق العنان للقائد أن يتصرف تصرفاً حراً في قضاء النص؟ ومن خوله هذه الحاكمية المطلقة ليحل محل القيد؟ ألا يعد توظيف العناصر الذاتية في القراءة النقدية إغراماً غير مشروع؟

ولا نزاع في أن فعل القراءة هو عملية شائكة، ومعقدة تجسدها عوامل نصية وخارج نصية، وهذا يعني أن الجزء اليسير جداً من الذاتية يمكن أن يسهم في فهم النص، وتقويمه. وهذا الإسهام يجد مشروعيته من توظيف الفكر المنهجي، كما يقرر ذلك كبار منظري نظرية القراءة، حيث إن الفكر الأكليني إيزر - وهو من مؤسسي نظرية الكائنات النصية - يبري أنه: «إذا كان المعنى يتقدم في شكل صورة، فإن الذات لا يمكن أبداً أن تختفي»<sup>(34)</sup>.

يقترح إيزر في هذا النص أن العنصر الذاتي عامل جوهري في حال بناء النص على الصور التي تُجسّد للإحساس والخيال، ذلك أن ما يسوغ حضور الذات هنا، هو طبيعة المعنى المجازي المقدم في شكل مستوجب فتح المجال للتعليق، بيد أن التصور الأدبي ليست على درجة واحدة من التعبير اللغوي، فكلما كان النص رقيقاً موفلاً في الصنعة الفنية، استوجب كبير عناية في فهمه، وهذا لا يعني اشتراك المعنى انتزاعاً وفق هوى أو نزوة تصادف عقل المؤلف، بل: «إن فهم الكلمات ضرب من التخمين التشبيك، وليس في هذا عيب، ولكننا لا ننصّر الكلمات غالباً كالكلمات مراوغة مثيرة للتمسّال، إلا إذا وجدنا عقبات يسيرة نسميها تلكفاً، أو صنعة أو إغراماً»<sup>(35)</sup>.

إن طبيعة العملية النقدية افتراضية، كما يرى مصطفى خاضف، فهو أن الافتراض والتخمين هنا لا يجوز أن يُفهم في إطار الإسقاط الذهني والعاطفاني على النص، كما لا نستطيع أن نزعّم أن القراءة النقدية برهنة برادة النص للقرود، فميدخ النص، ونافده، كلاهما يمتلكان موهبنا، ولا يمكن عزل هذا الموقف عن الأفق الشخصي، ذلك أنه: «ليس ثم ذات عارية من موقف، وليس ثم فهم يعزى من الموقف»<sup>(36)</sup>.

يحتاج رأي مصطفى ناسف إلى إضافة، لما يُلحظ من غموض، واجب التوضيح، صحيح أن الفضاء التأويلي من التظاهرات الذاتية هو معضلة مستعصية على الحل، بيد أن من اللازم تحديد كلمة «موقف» لأنها كلمة فضفاضة باللغة التعليم والتثليل.

ولا نستطيع أن ننكر امتزاج مواقف المبدع والتأقّد بالذاتية، أو ما يمكن أن يسمى موقفاً. مهما تحوّل الموضوعية، والرقابة العقلية، وهذا ما لا نرى سبيلاً إلى إنكاره، أو التمسك منه، لأرباطه بطبيعة النفس البشرية، خاصة في حقل مصري من أبرز سماته العواطف والأحاسيس الإنسانية، غير أن التأقّد موقف من النص المقروء، أو من مبدعه، لا يعني بحال من الأحوال المعارضة السياسية، وبهذا المفهوم الذي يميز القراءة المفروضة، يتحول النص إلى ميدان للصراع. فالقراءة ليست موقفاً أيديولوجياً من النص الأدبي، والقارئ صاحب موقف بالذات الذي يؤدي إلى ممارسة تأويلية مثمرة فعالة، ومعالجة نفسية خصبة. إنها حالة من التماسي التروحي، والتمزج التصوحي في معالجة فضاء النص.

والواقع أن الأدباء بأن القراءة موقف، والقارئ صاحب موقف، هو رأي مضلل يطغى الكثير من الحقد القديم إزاء النص، ولعل اللذات الوحيية التي يكشف حقيقة التوصل بالمواقف الأيديولوجية والتزعات المذهبية، هو قدرة المبدع على تشكيل النص لتشكيلاً قنياً يسد باب المواقف التسليطة، فكما كان المبدع أقدر على إجادة الصنعة الفنية والجمالية، تهاوت فرص الاعتماد على النص، وأكبر العجز أن يحسن القراءة ذات المنهج الفكري والسياسي، يجد منفذاً للتسلل إلى النصوص التي تعبّر عن الطواغيت الاجتماعية، كالمطالبة بحقوق الطبقات الكادحة في تصور الماركسيين، وهنا تتسأل: ألا يمكن أن يعبر المبدع عن مجتمعه تعبيراً صادقاً من دون أن يُسخّر منه تسخيراً تحكمه الشعارات والتزعات الضيقة؟

إن قوة السبك، وإجادة الصنعة، وحسن التشكيل الجمالي، هي وسائل تمنع من بروز نواحي التوجه الفكري في التعامل مع النص الأدبي، وقد يصاغ الموقف الفكري صياغة جمالية من غير أثر لهذه النزعات المذهبية، ومن هنا لا يتحول النص إلى منبر للتأييد والمعارضة، حيث إن النص هو رؤية كونية لمعاناة البشرية، وفضاء تتلاقى فيه قيم الإنسانية، وهذا ما ترفضه القراءة الأيديولوجية، ذلك أن «الأيديولوجيا أكثر الأشياء ارتباطاً بما يشبه المنولوج القروي، يدور إليه بعض الناس ابتغاء هزيمة الآخرين أو التثديد بهم»<sup>17</sup>.

ولعل الطابع اللغوي للأيديولوجيا بوصفها نسقاً من الأفكار، والتصورات، والمعتقدات الضيقة أقرب إلى أنزاع محددة، بعضها من الخطاب، وكما كان النص بالتزعات الأيديولوجية الصلح، كانت إمكانات التسليط عليه أكبر وأوفر، في حين أن النصوص الشرية التجسدة بإلهامات النص وظلاله هي أنظمة لغوية مفتوحة على تعدد القراءات النقدية التجادة، على نحو يتيح للتأقّد اللبّيب أن يسعى إلى التخفيف من قوة انتمائه المذهبي، ومن ثم يتجهز للنص

## قراءة النص الأدبي في ضوء فلسفة النص

من جوانب النص، وتطلق الدلالة من نواحيه، وتفيض المعاني من أقطاره، وربما كان النصيب الأوفر لحضور القراءة الفرضية هو ميثاق قراءة الخصومة، وهزيمة الآخرين، وقد عبر أحد الباحثين عن ماهية الأيديولوجيا النطقية قائلاً: «والأيديولوجيا هي أنظمة متفككة تقوم على أحكام ميتسورة ومسيقة، وإيمان نهائي، ولهذا فهي خطر على المسلول، وعلى الرغم من ذلك، فمسألة التحرر من الأيديولوجيا وهم، كما أن عملية نزح الطابع الأيديولوجي وهم أيديولوجي قائم في أساسه»<sup>(1)</sup>.

ولا خلاف في أن سبب الانفلاق - الذي هو سبغة مركزية في تكوين الأنظمة الأيديولوجية - يقوم على الاختزال والتعصب الذي يدعي الحقيقة المطلقة، بيد أن اللافت للنظر في نص ياكوب بارون أنه حدد الأيديولوجيا تحديداً نابعا من طبيعتها الانفلاقية، غير أنه يقر بصعوبة التحرر من أسر الأيديولوجيا، وهو العنق الذي يراه الباحث مستحيلاً، وهنا نتساءل: ألا يمكن أن يكون القدر من الأيديولوجيا شفافاً بربما؟ ألا يمكن للنقد أن يكون عقلانياً؟

يشفي أن نميز بين أمرين في سياق الحديث عن مسألة التحرر من الأيديولوجيا هي قراءة النص الأدبي، أولهما: أن العناصر الذاتية يمكن الحد من سلطتها في الممارسة النقدية بالتركيز على لغة النص بوصفها وسط التجربة التأويلية، وثانيهما: أن المعتقدات، والاتساق الفكرية له سلطة قوية خارج الخطاب الأدبي، ذلك أن الاقتناع الفكري مشروع في مقاربة نصوص سياسية، أو ذات فتن اجتماعية، لكن طبيعة اللغة التفسيرية لها عميق الأثر في توجيه النص، حيث إن القارئ المشبعون شعباً بالصراعات الذهنية، والفكرية لا يمكن أن يرى النص الأدبي في فضاء من الوضوح والبراء، والشفافية، فضلاً عن أن النصوص المعظمة هي التي تستجيب لأساليب التناول القوي والأسطوري، وتلأى عن المذاهب والمشارب والمعتقدات.

ومن السلم به أن التشويم النقدي عملية مركبة تحكمها جملة من القواعد، والمعايير، والنقائيد الأدبية المكتسبة، بعضها ذاتي صرفة، وبعضها الآخر موضوعي بحث، وبينهما تبرز حقيقة التناول النقدي المشروع، الذي يتحدد صعيده من تضافر ثلاثة عناصر هي:

- طبيعة النص الأدبي، وجنسه.
- المبادئ والنقائيد التي تشكل رؤية الناقد.
- تحديد الفراض القراءة وأهدافها.

إن مراعاة هذه العناصر الثلاثة، ووضعها في الحسبان كقيل بأن يرسم صورة واضحة المعالم، بينة القسمات قدر الإمكان، عن معضلة أثر التوجه الأيديولوجي في قراءة النص الأدبي، فتحدد نمط النص وطبيعته وجنسه سيساعد على تحديد مسار القراءة المطلوب، فإذا كانت مدونة النص تمتع من الخطاب السياسي والاجتماعي، فلا ريب أن القراءة ستكون تابعة له، وقرعاً منه، أما في النصوص الأدبية (النثرية أو الشعرية) فالسائلة تختلف،

ذلك أن طبيعة النص تفرض أسلوب المعالجة، وطريقة تناول، مراعاة لطبيعة النص اللغوية، والجمالية، وكذلك المرجعية الثقافية والخلفية الفكرية لتناقل من العوامل المركزية في توجيه القراءة، فالناقد الشيع بهذه النزعات والمشارب والتصورات الفكرية أنسب أن يتحول إلى النقد السياسي، الذي يختلف ماهية وطبيعة من النقد الأدبي، فمثلا من الغرض من القراءة الذي يحدده الناقد لنفسه في أول ملامسة للنص، فإذا كان الناقد مهووسا بالصراع الفكري لا ريب أنه سيمضي إلى اقتزاع النابذ الفكري من كلمات النص، من خلال الضم والضمور والافتصاف، كما هو مفعول في بعض التهجيبات النقدية المعاصرة، أما إذا حدد لنفسه أسس غايات النقد، وهي الكشف عن الهوية التعبيرية للنص، واستكناه خصائصه الجمالية، فلا نعتقد أنه يبقى حبيس نزعته، أو نزوته، وإنما يتحرر ناشدا الاستمتاع بمنفعة مناصرة الكشف الفلي، ولذا رحلة التفسير الجمالي.

فالقول بأن أي تفسير لا يخلو من الأيديولوجيا، وأنه لا وجود للقراءة البريئة، فيه مبالغه عليه، بل إنه ينتحر على صدر القيم الإنسانية، والجوانب النفسية التي ترتفع عن كل العقائد، والأيديولوجيات، ومن الأمثلة الباقية الثلاثة في هذا السياق أن بعض الطواغر الاجتماعية كظاهرة الفخر - مثلا - يمكن أن تعالج في نص شعري أو نثري من غير أن تصبغ بصيغة أيديولوجية معينة تسعى إلى حشرها في نطاق الصراع الطبقي الذي تبهر عنه المقاربة الماركسية. فنقول بوضوح الفخر بوصفه ظاهرة اجتماعية من زاوية إنسانية أجدى، وأنسب لكشف حقيقة هذه المواقف الإنسانية والنفسية التي تحدد هذه الظاهرة، بيد أن كثيرا من دعاة الأيديولوجيا يحدون إلحاحا شديدا على تضمن كل الأعمال الأدبية نصيبا من الأيديولوجيا الخفية، أو العتقة، غير أن المصادر التي بين أيدينا لا تعضد هذا الرأي، ولا تسنده، بل نلغده انطلاقا من نماذج شعرية، ونثرية في مختلف المصور الأدبية (الجاهلي - الإسلامي - الأموي - العباسي...)، ولا مجال في هذا المقام للتخوض في هذا الميدان الرحب، إنما نكتفي ببعض الإشارات، والتنبيهات صساها أن تكون فاضلة عن الكفاية، ولعل أبرزها شعر العتقات الذي يطرح تصورا لطبيعة الحياة، وماعية الإنسان، فهل الوقوف على الأطلال، والبكاء على الأحبة من الأيديولوجيا؟ الا يمكن أن تقرا هذه المقدمة الطللية قراءة تعكس رؤية الشاعر للطبيعة والقيم الإنسانية؟ وهل إغاثة الملهوف وقري تصنيف، والدفاع عن القيم الاجتماعية من الأيديولوجيا؟ وهل هاجس الموت والرحيل الذي لازم شعراء العتقات يرد إلى الأيديولوجيا؟

إن الإقرار بأن كل التصور الأدبي مشحونة بالأيديولوجيا ومشرية بها، قول فيه كثير من التبسيط الذي يتجاهل طبيعة الأدب باعتباره - بداية - فعلا لغويا، وممارسة جمالية تلمح إلى تصوير القيم الإنسانية، وتجسيدها في قوالب قنية، وهذا ما تتيه إليه كثير من الدارسين

## قراءة النص الأدبي مع نور فلسفة النقاد

هي أن، «تفضل هي تفسير الأعمال الأدبية أساليب التناول التي تركز على القيم الأخلاقية والجوانب السيكولوجية (كتصوير العواطف الإنسانية الطالدة، واستخدام التورية الساخرة... إلخ)، حيث إن هذه القيم والجوانب ترتفع فوق العقائد والأيدولوجيات»<sup>(٣١)</sup>.

ولعل من الصحيح التي يستند إليها دعاء التفسير الأيدولوجي هي، تأكيدهم انتفاء اليكارة العقلية، والحياد النصي، وقد حاول بعضهم تجسيد هذه المقولة من خلال الفصص المعاصرة التي تعد نماذجاً مناسباً لتدعيم رؤاهم الفكرية، وكما هو معلوم فإن الفصص، أو الرواية من الأجناس الأدبية التي تركز أساساً على وظيفة أيدولوجية متعددة سلفاً، لتجد طارئة جاهزاً معداً مسبقاً لفك رموز الفصص، أو الرواية وفق بعض الترتيبات الضرورية التي يقرأ في ضوئها هذا النص القصصي، ولعل جنس الرواية أو الفصص الصق بالتفسير الأيدولوجي الماركسي، ذلك أنه شاع أن التعبير عن معاناة الإنسانية أقرب إلى التنظيم الاجتماعي في أبعاده السياسية والاقتصادية والثقافية، وهذا ما يجعل مفهوم الأيدولوجيا يكتب معناه المنائد من النظرية الماركسية، ومعارفها، في حين نجد أن المحتوى الأيدولوجي حاضر في جميع فترات التفكير الإنساني، وخلال كل مراحل تاريخ البشرية، ويمكن أن نسوق شاهداً هياً من الرواية الجزائرية المعاصرة، وهو **أغرب نموذج** رواه يحدد التوجيه الأيدولوجي في القراءة النقدية من خلال رواية عبد الحميد بن هدوقة - رحمه الله - «الجازية والداويش»<sup>(٣٢)</sup>، هذه الرواية التي شكلت قسماً من بعض الشخصيات الروائية التي تستجيب إلى بعض التوجهات الفكرية لدى فئة مثقفة جزائرية، وهنا نستوقفنا بعض الملاحظات التي تحتاج إلى إضافة.

إن القول بعدم وجود انتفاء النقدي، أو اليكارة العقلية هي القراءة مسألة فيها نظر، ذلك أن طرح مسألة الحياد والبراءة في الممارسة الناولية طرح مضلل، بيان ذلك أن الناقد الحادق الذي يسعى من خلال تعامله مع لغة النص بوصفها مركز العملية الناولية، لا يعتقد أنه سيحدد عنها لتأكيد تصورات مذهبية تشبته شحنا ليتلصق على النص معندياً، ومقتضياً لحرمة، ثم إن رموز النص ومكوناته هي التي ترضى نفسها على الناقد، وتجعله ينفذ طواعية لهذه السلطة التشريعية، وهي سلطة نابعة من جوهر النص، وليست مقبحة عليه، ثم إن حجة المعايير الأدبية، والقواعد الفنية التي تصوغ ذهنية الناقد، وتشكل أفقه الشخصي ليست بهذه القوة من التوجيه الأيدولوجي، وقد يقرأ المرء النص بمنأى عن هذه الترسيمات والخبرات القرائية إذا أخضع مقروئته للضبط، والرقابة العقلية، وإن انتقلت بعض الوجهات اللاواعية أثناء القراءة، قد ترد بالحصورة، والسماطة المنتمرة الفعالة إلى فضاء الحياد النصي، ولنا هنا بحاجة إلى إعادة التذكير بما حققته المقاربات الأسلوبية الحديثة في معالجة النصوص المتطبعة.

ومن الثابت في المعقول، والقائم في النفوس، أن التصوص الرديئة صنعة وبناء وتصورا للعياء هي التصوص التي تتخذ نكاة للقراءة الأيديولوجية. هي حين أن التصوص الرديئة تأتي من المذاهب والمفاهيم، وتسعى جاهدة إلى التمسك بالقيم الإنسانية والأخلاقية، ولا تتعبد عثرات الناس، وتكتلن بالأمهم ومعاناتهم.

ولا نكون مغالين إذا قلنا، إن الناية القصوى للقراءة النقدية هي الاستعجاب العميق للمؤلف الذي وقع شهادة ميلاده من خلال نص صاغه لقاصد ولغايات، قد تختلف عما يراد أن تسقطه القراءة النقدية الهووسة بالأيديولوجية، من خلال قراءة تمارس نفوذها على النص من موقف أيديولوجي، وهو نفوذ لمجر مشروع لو أن الناقد تقيد بالقراءة النصية التي تراعي حزمة الحدود، وقداية النفوذ، بما يتيح وجود نقد بري، يتحقق الكشف عن بعض طبقات الوجود الإنساني الفاني خلف أسوار النص الأدبي، ولكن الانغماس يحدد في بعض الحالات مجالات الاختيار والانتقاء، والانتخاب، لأن المعرفة مهما سعت إلى التفاء فإنها تظل مسكونة بالأيديولوجيا،<sup>(11)</sup> فكيف يتحقق التقاء التأويلي في ظل رغبة دغينة لاغتيال الحقيقة الأدبية، ونشوبه خصائص النص، وزعزعة ثوابته؟

والحقيقة أنه لا يستطيع ناقد متعصب أن ينكر أن استعجالة القراءة للزجفة، والمجردة والجاهدة، والثورية - كما يزعم دعاة التفسير الأيديولوجي - هي في حقيقة جوهرها دعوة تخفي هوسا يمكن هروبا من التقييد بخشون انتشار المعرفة الإنسانية المستترة، ويتزعمون بالمعلانية، والخطاب العلمي، والحرية الأكاديمية، ويستبدون في إلحاحهم الشديد على التوجه الفكري في قراءة النص إلى رؤية ماركسية ترى أن القراءة السياسية تابعة من الصراع الطبقي، وهذا ما ذهب إليه حسن حنفي بقوله: «فالنص في تدوينه وفي قراءته سلاح أيديولوجي خاصة في مجتمعات ملطوية فكرية وسياسية، كل جماعة ترى نفسها في النص، وتسقط أمانيها عليه، ترى فيه دفاعا عن مصالحها وهجومها على خصومها»<sup>(12)</sup>.

ولا شك في أن الطرح الذي يراود حسن حنفي لفهوم القراءة لا يخرج عن إطار الماركسية التي تقوم على تسلي معرفتي يسعى إلى تفسير الواقع، ويروج لرؤية مستقبلية نصياخته، فهي منهج فكري ينبثق من علاقات اقتصادية معينة في مجتمع ما، قد يرتبط بمصالح طبقة أو جماعة ما. ولإثبات نهافت هذه الدعوى نضطر إلى الوقوف أمام هذا النص لما فيه من تناقضات صريحة، لا تتسجم مع مفهوم القراءة النقدية، كما هو معهود في مجال الدراسات التأويلية المعاصرة، ولعل أولى الإشارات التي نسوقها في هذا الوضع هي مفهوم اختيار المقروء، الذي يبدو بالغ التعنتيم، ومن المفيد أن نتساءل: ما دوافع الاختيار؟ وهل هذه الدوافع تابعة من معقدات ذاتية أم موضوعية؟ وهل يتم الاختيار وفق عناصر نصية أم خارج نصية؟

ولا مشاحة في أن الاختيار هو أحد أعمدة الممارسة التأويلية التي يبنى من خلالها النص، حيث يروم المبدع انتقاء العناصر القوية المناسبة للمعاني الجولية البليغة، كما أن الناقد يختار النصوص الطائفة التي تتوافر على عناصر الإبداع والخلود، ويعني هذا أن ضابط الاختيار هو مدى استجابة النص للرؤى الفنية والكونية والإنسانية، بعيداً عن الاختزال والإقصاء، واللائق للظفر أن النص الذي يتحدث عنه حسن حنفي هو النص السياسي الذي يقدم فئة سياسية واجتماعية معينة، تملك من وسائل التسلط والاستبداد ما يكفي للتدبير بالأخوين ابتداءً من زميلهم.

وحاصل القول، إن القراءة كما يراها دعاة التفسير الأيديولوجي هي اختيار المقروء وفق تصورات طبقية، غير أن القراءة الحقة هي قراءة مسئولة فاضحة راشدة لا تخدم المراضة فكرية، أو نوازع مذهبية وعشائرية، ولا تشغل بالكائد والذاتاني، أو تقرأ النصوص من صور خيالية مفترضة لا يستند لها دليل جمالي أو عقلي، فالدهاق عن المصالح الطبقية في المجتمعات المتسلطة هو قضاء ممارسة سياسية لصالح لخطاب غير الخطاب الأدبي، كما أن التهجم على الخصوم يتدرج في إطار المناقشة الفكرية، وهكذا يتبين لنا أن التأويل ليس ميدان صراع وخصومة، حيث يتخذ النص وسيلة للإقصاء والإلقاء، بل إن النص أسعى من هذه المقاصد، والغايات الغربية عليه، حتى إن ما يسمى عادة بالشعر السياسي يمكن أن يسمى تجلواً شعراً، لأنه أقرب إلى روح المباشرة السياسية، والشعر الحقيقي يشكل جمالي، ونسمة من النسمات الشعرية التي تلامس أرواحنا.

ومن يذهب إلى النص الخالد والرضيع يجد مسلكه إلى قلوب المتلقين، ويستعمل النفوس بتأثيره، حتى في ظل سلطة مهينة مهما كان مصدرها، وفي تقديرنا أن كثيراً من الشعر العربي استطاع أن يتسلل إلى قلوب خصومه، ومعارضيه لا بقوة الأيديولوجيا، وإنما بقوة التأثير الوجداني والفني.

وأكبر الظن أن العجز النفسي عن مواجهة النص الأدبي، هو العامل المركزي في حضور التفسير الأيديولوجي القائم على فكرة القراءة المفترضة التي توجهها موجهاً عديدة لغقي مركز النص، فالاعتماد عن التوجه الفكري في القراءة النقدية هو مطلب مشروع، يجد مشروعيته من طبيعة الخطاب الأدبي ومحدداته القوية، والتعبيرية والأسلوبية، فالتعني يتحقق بمعاني عن هذا التوجيه المقصود الذي فرض فرضاً على إطار لغوي له خصوصياته، وسماته التمييزية، ذلك أن النص انشغل بالقيم الفنية، والإنسانية تنقاد إليه دفلق المعاني صاغرة لأدنى ملامسة نقدية، حتى في أعقد النصوص الأدبية، وأكثرها رمزية وإيمالاً في الخيال الأدبي، فإنه يمكن للحدس الأسلوبى أن يعمل إلى بعض المعاني المستورة، على خلاف ما يراء بعض الباحثين من أن غياب التوجيه الفكري يعني اللافراة، وهذا ما أشار إليه

حسن حنفي بقوله: «إن القراءة غير الموجهة تحصيل حاصل لا تؤدي إلى معنى، لأن القارئ يقرأ من غير أن يوجه النص نحو معنى معين لتحقيق هدف، فالعنى هدف قبل التحقق، والهدف معنى متحقق، القراءة إذن موقف، والقارئ صاحب موقف، وهي هذه الحالة فقط يصبح النص دالاً ذا معنى»<sup>٢٤</sup>.

ولا ريب في أن هذا النص يشير إلى جملة من المفاهيم التي طارحها التفكيك، وباعتبارها غير ذلك، فهي معنى يقصد الباحث هل المعنى الأيديولوجي الذي يوجهه التفسير المذهبي أم المعنى الذي قصده المبدع؟ ثم تربط عادة القراءة النقدية بالأيديولوجيا؟ ليس في هذا الربط ما يوحي بتوجيه أيديولوجي؟

إن جملة المفاهيم التي طرحها الباحث الفديور حسن حنفي لتعرف من معنى الاتهام الماركسي، من غير أن ينبع عن ذلك، فالقراءة، والموقف، والفرض، كلها مصطلحات خارجة عن المفاهيم الشائعة في حقل الدراسة النقدية المعاصرة، بدليل أن القراءة وفق هذا المنظور توجيه أيديولوجي، والاقراءة هي غياب التوجيه، فهذه المصطلحات أنسب للخطاب السياسي، ولو كان النص سياسياً لا نعتقد أن عاقلاً ينكر اتخاذ موقف فكري، أو تهافت على المعنى قصد توجيهه وجهة المرجعية الفكرية والثقافية للقارئ، غير أن القراءة النقدية ليست حركة ذهنية لكي يطرح هنا مفهوم التحيز، إنها ممارسة لغوية تسعى إلى كشف المحبوس من النص، وما ينبغي أن نتوه في ظل تفسيرات فكرية معقدة مبررها إلى الاعتقاد السائد في بعض الأوساط النقدية أن التركيز على لغة النص، وأسلوبه في القراءة هو وهم أيديولوجي، أو إخفاء لموقف مضمّر.

والحقيقة أن تحديد المصطلحات النقدية تحديداً تابعاً من رحم النص الأدبي، وطبيعته وجوهه سيكتشف زيف التفسير الأيديولوجي المقصم على قضاء الممارسة النقدية. ومن الخطأ الجسيم تقديم ممنوعات وأهية لإعطاء التفسير الفكري شرعية الفعل، والوجود في ظل حقل معرفي الصق بالدراسة الأدبية، ولعل الخلط بين التراجع، والحقول المعرفية، ومحاولة تفسير الحواجز المنهجية بين مختلف الخطابات هما ممكن هذا الاضطراب المنهجي، غير أنه في حال وضوح معنى الممارسة المنهجية، وانكشاف معالها، فحينئذ يصبح لكل صناعة أهل يرجع إليهم في معرفة خصائصها، ويستأنس بأرائهم، ولا يتحول التحليل الفني والجمالي للنص الأدبي (شعراً أو نثراً) من اختصاص الحقل السياسي، ولا يمتزج الخطاب الأدبي بالخطاب السياسي، فكل منهما سمات بارزة، وخصائص معروفة تشكلاً وتحليلاً ونقداً، ولكن نزوات التسلط ورغبات الخصومة هي سمعت هذا التناقض، فالواقف الأيديولوجية، والتحليلات السياسية أشع للفضاء الصنارة الحزبية الضيقة، وهي صنارة مشروعة ما لم تطرح عن إطارها الحقيقي، وما لم تتوصل بإجراءات غيرها من الفضاءات المعرفية الأخرى.



## قراءة النص الأدبي مع هي: فلسفة التناقد

فالوقوف الأيديولوجي من النص الأدبي هو موقف مفرغ من الدلالات اللغوية، والاصطلاحية لكلمة (موقف)، وغالباً ما يستخدم هذا اللفظ للتعبير عن إيذاء رأي، أو تصور، أو تقدير إزاء موضوع من موضوعات الحياة الإنسانية، غير أن القراءة النقدية محكمة بشروط النقد الأدبي والبيئات، وبمعايرة واضحة، فإن المطالبة بالقراءة النقدية لا تعني بحال شجب الموقف الأيديولوجي، أو محاولة استبعاده، كما يرى بعض الدارسين، حيث يقول: «من الأفضل مائة مرة أن يقوم المرء بتحليل أيديولوجي، وأن يُقدم على التغافل موقف أيديولوجي واضح - يسعى جاهداً لتوضيحه - من أن يكون مدعيها لإدانة التحليل الأيديولوجي، أو أن يشجب الموقف الأيديولوجي فيما هو يعبر عن موقف أيديولوجي»<sup>(17)</sup>.

ونحن نقول: من الأفضل ألف مرة أن يقوم التناقد بتحليل جمالي لنص أدبي، على أن يتوارى خلف التفسير أيديولوجي يمسك حقيقة العجز المكشوف عن قراءة النص في تجلياته الفنية والأخلاقية والإنسانية، بعيداً عن المذاهب الفكرية المهوسة، والمسكونة حد التعمالة بالأيديولوجيا.

وهنا نساءل: ما المقاييس العلمية لهذه المفاضلة التي يدعيها الباحث؟ ولماذا لا يقرأ النص قراءة جمالية، وهي القراءة للشروط؟ وهل مضامين الخطاب السياسي هي مضامين أدبية فنية؟ وهل وسائل التحليل الإجرائية والمنهجية واحدة هي كلتا الحالتين؟ فما أسهل أن يسعى المرء إلى هدم صروح القيم الإنسانية والروحية من أن يهاجم لغوي، بلئلا يبريئهما وما أصعب أن يعشق الإنسان قيم البناء والتماعة؟

ألا يمكن أن يقرأ النص الأدبي قراءة نقدية في غياب هذا الهوس الأيديولوجي؟ اليس هي التثبيت بالتحليل الأيديولوجي على حساب التحليل الفني والجمالي اعتداء على حرمة النص وطبيعته وماهيته؟ لا اعتقد أن ناقداً حصيفاً يقبل بأن يضعي بالنص لحساب الأيديولوجيا، إن التضحية بهذا شكل من أشكال اغتيال الحقيقة الأدبية، وخلق مسائلها، فالحلل السياسي منوط بأمر احترام وظيفة الناقد الأدبي، وترك المجال لثقافة ليعطوا التصوص الأدبية عند الشك في أحوالها، ذلك أن الكلمة ليست أداة أو وسيلة، إنها غاية ومقصود إنساني فقيح يذيع الحكمة من أقطاره.

## ٥ - الإلقاء والإقصاء

من إقرارات القراءة المفروضة، آلية الإقصاء والإلقاء، إذ ينزع القؤول الأيديولوجي متزعا انتقائياً في اختيار العناصر الخادمة لتصوراته وأفكاره، وهو تصرف نابع من تأكيد اهتمامات وهواجس مذهبية على حساب العناصر المشككة للتسبيح اللغوي، فالمعملية هي عملية جذب وانتزاع لبيانات نصية بعينها في مقابل إلقاء أخرى، وهي هذا الانتخاب لإقصاء لواقع قد تكون مركزية، والإبقاء على مواقع هامشية، فما دواعي الإلقاء هي القراءة المفروضة؟

إن هاجس الفرض المتوطى من كل قراءة هو الذي ولد إليه الإقضاء، فيما يناسب توجهات المؤلف ومفاهيمه وظروحاته الفكرية يجذبه إلى خلده، وما يراء مخالفا لتوجهاته يقتصر ويلغى، وبين الجذب والنفى، تتراب مواقف وتنازع هي في نهاية المطاف نتائج أيديولوجية صرفة، والمطلب إذن أن افتعال هذه الآلية في القراءة النقدية يؤدي حتما إلى نتائج خطيرة الشأن، حيث تستوي العناصر المركزية في النص الأدبي مع العناصر المغمورة، ويصبح ما هو مركزي في النص هامشيا، والعكس صحيح، فتوظيف الأنظمة المعرفية في النص، قصد استبعاد ما يخالفها من الانتماءات العائلية، والاستراتيجيات الفكرية هو تكدير لصفاء الحقيقة الأدبية، وقطع لأوصال النص، وتعطيل لقضاء الاتصال بين القارئ والنص.

ولعل من مخططات هذه الاستراتيجية الفكرية المنبثقة هي قطع أجزاء النص، وتجزيته الفرض أيديولوجي بحث، هو القضاء على انسجام النص، وتفتته الدلالي المستمر، وتحويله إلى بقايا وأشلاء وهجوات لا رابط بينها، فضلا عن تمزيق خلايا النص، وملمس معالته، فهل النص وحدة منسجمة - تركيبية؟ أم هو تقرب وتوابع وهجوات متناثرة مبعثرة؟

ومن التفلطح عليه من المنظور الكسائي الحديث أن النص الأدبي وحدة متكاملة منسجمة، ومُشكلة من مستويات تعبيرية متداخلة، وكل فصل **بينها** لا يرد إلا لاعتبارات منهجية طامسة، ثم إن الإقصاء لغير الحذف بوصفه وسيلة بلاغية، ذلك أن الحذف هو إجراء جمالي يزلزله عادة في إحداث المتعة الجمالية والقصيدة، كهدايا الجزء المحذوف من النص لا يؤدي إلى تعطيل عملية التواصل اللغوي، بل رب حذف أربع من ذكر - على حد تعبير البلاغيين - وهذه الوسيلة لا تحركها أنظمة فكرية عقلانية، بقدر ما هي أداة فنية تسعى إلى حذف فضول الكلام وزائده، وتقريب البعيد كما هو معروف في البلاغة، ومن ثم فالإلقاء والإقصاء وسيلة مختلفة تماما عن الحذف، لأن باعثها ومحركها الأغراض المبيطة للإسادة للنص، أو لصاحبه من خلال عملية ذاتية طامسة لنزوة النفي، واستجابة لمواقع فكرية ونفسية خارجة عن النص.

ولا مزية في أن الناقد يقرأ النص من اهتمامات تخصصية، وشواغل تسكنه، بيد أن النص بغضالته الأسلوبية ووظائفه التعبيرية يعدد آليات القراءة التي تحفظ تماسكه ويتأخر، وقد يجتجج الناقد في أثناء تعامله مع النص إلى الحذف، وينبغي أن نشهم الحذف هنا بمعنى اختيار الكلمات، والألفاظ التي تطلق انسجاما نصيا، والإبقاء على بعض العناصر، لأنها كلمات مفاتيح تستقطب باقي العناصر، وتولد طاقة تعبيرية كافتة في النص، وكل هذه العمليات التي يستعين بها الناقد، ينبغي أن تتبع من إرادة فنية وجمالية، لا من أغراض فكرية، ومناورات واستراتيجيات معرفية تبغي هزيمة الآخرين، فالعامل الاختزالي والاستثنائي مع النص الأدبي، هو من الإجراءات العملية المجسدة للقراءة التفكيرية، إذ إن النص هو مجموعة من التقويبات والهجوات التي يملؤها القارئ، ذلك أن النص كما يرى بطلر: «لا يمثل «بنية» لغوية

## قراءة النص الأدبي مع نور: فلسفة التناقل

متسلسلة منطقياً، تخضع لتقاليد ثابتة يمكن الكشف عنها، بل يمثل (تركيبية) لغوية تعارض نفسها من الداخل، وتمتج بالكسور والشروخ والفجوات، على نحو يجعل النص قابلاً لتفسيرات وتأويلات لا نهاية لها.<sup>(14)</sup>

إن، هذا هو الهجوم الذي يقدمه بطل النص بوصفه ركائماً من الثغرات، والتشوهات التي تخلق جيواً من التناقض والتوتر والقلق، على نحو يصبح المجال للنقاد أن يعلا شواغل النص على المواصفات التي يرضيها لنظامه الفكري، إلغاء وإقصاء، بغية التكدز باللعب الحر بالألفاظ والمعاني، في سلسلة من التأويلات المتناسلة اللانهائية، ما دام النص ليس محكوماً بعلامات، وليست له حدود تحدد، بل هو مساحة لا يتركها نافذ، ولا يحصرها مؤول.

إن غياب المطلق الداخلي الذي ينظم النص، أدى إلى اختفاء التقاليد الغنية الثابتة على نحو يعطي الحرية المطلقة للنقاد أن ينزع ما يراه منسجماً لأفكاره، ويخصي ما يبدو له مغايراً لتصويراته، وبالتالي يستوي الغث والسمين في النص الأدبي، ما دام الاختيار والانتقاء آليات تحكمها أهلق ذهنية، ولا قيمة لخاصية التعدد الدلالي التي تميز الأدب عن غيره من العلوم الإنسانية، ولعل حضور آلية الإلغاء في القراءة النقدية يهدر كثيراً من الأعمال الأدبية الجليظة، ويطمس معالم نصوص خالدة لها مقومات البقاء الفني، ويغضي الحقيقة الأدبية التي هي مطمح كل نافذ أصيل.

وهذا الفكر الامتنعالي في المؤسسة النقدية، هو سكون غير نقدي يعكس حقيقة التمزق والتناقض الذي يوجه هذه الدراسات النثرية، إذ -بموجب من القراءة السياسية ألقا لكل تأويل، تتمثل في أنه يفضي إلى تأويل إسقاطي، اختزالي، استيعادي، فهو يجعل التأويل بحثاً عن فرضية مسبقة، مما يختزل النص إلى معنى، ويختزل المعنى إلى دلالة سياسية فحسب، تختزل في الأخرى في نطلق آليات المادية التاريخية.<sup>(15)</sup>

ومظاهر من كلام الباحث غالي مهدي أن المرجعية الفكرية التي تختلج من المادية التاريخية وسيلة للإقصاء، هي إطار الممارسة التأويلية، على نحو يجعل النقاد لا يرى في النص، إلا ما يمكن أن يكون صورة عاكسة لأراء جاهزة معدة سلفاً، وهو بهذا الإلغاء للإطار اللغوي، والتحضاري والثقافي للنص الأدبي يستبعد مقومات النص، وركائزه لحساب الصراع الطبقي من المنظور الماركسي، وكان النص هو بؤرة الصراع، وميدان الإسقاط، وحلبة الاختزال المحكوم بهوى الأيديولوجيا، فهل التأويل ممارسة إقصائية؟

## د- الجدل والمطالبة بالفتح

من المألوف في الدراسات التأويلية المعاصرة أن النص هو محصلة تواصل روحي بين المبدع والنقاد، من خلال مشاركته مشاركة شمرة، وفعالة في فهم النص، ولا ينأى هذا التفاعل المنتج إلا باستعادة تجارب المبدع السابقة من طرف النقاد، فكيف تتم هذه الاستعادات؟

يشكل مفهوم المسألة والمحاورة حجر الزاوية في تحديد مفهوم القراءة النقدية، باعتبار أن التأويل هو فن السؤال الذي يسعى إلى تحريره النص من خلال خلق جسر من العلاقة بين النص الأدبي والقارئ، والتفتح للعناصر التاريخية لظهور علم التأويل يجد أن مفهوم المحاورة من المفاهيم الاصطلاحية التي لا زمت فن التأويل، ذلك أن معارسة التأويل تنطلق من المسألة، فهي مسألة تتيج للناقد أن يكشف عن خصائص النص الإبداعي العظيم وما طويعة الروابط التي يقيمها التأويل بين الناقد والنص؟

ولا ريب في أن النصوص الإبداعية العظيمة هي التي تسهم في إثارة أسئلة محورية، وتسمح بالحوار، ولعل من مقاصد هذه المحاورة، تشويق قضاة المشارب الذهنية، ذلك أن محاورة الناقد للنص تعني، من وجوه كثيرة، مسأله في الجانب المسكوت عنه، والمستور خلف الألفاظ والعبارات، ولكن النص الرقيق الذي يتواظر على خاصية التعدد الدلالي لا يسمح إلا بمسألة نقدية هادئة، تحسن الإتصاف والإصفاء، ذلك أن من ضمن الاستماع إقبال النص حتى يتقضي حديثه، فهو أن القراءة المفروضة لا تسمح إلا بالجدل والاستطلاق الفع، وأكبر الظن أن كلمة الجدل - مع ما تحمله من دلالات المسألة اللجوج، والمحاورة المعجول - هي من المفاهيم المشككة للبيئة الاصطلاحية للقراءة الأيديولوجية، فكيف يحاور الناقد النص الأدبي؟ أسأله بشراصة الاستطلاق، وحداوة المسألة الخفية؟

إن القراءة الأيديولوجية تتوسل بالحوار الفهم الذي لا يسمح بتبادل الاستماع على نحو يُقْبَل فيه النص، باعتباره عنصر هامشيا في هذه المحاورة، وأغلب الظن أن رغبة التسلط والانفراد بالمسألة هي فوام الجدل التي تنطوئ القراءة المفروضة وسيلة لاستطلاق النص استطلاقا أشبه ما يكون بالإذلال الممارس على كائن ناقد لنبض الحياة، الهم النص إنسانا؟ ألا يعبر النص عن رؤية إنسانية واجبة التقدير والرحابة؟

ولا يمكن للنص أدبي أن يتحرر من صيغته الكتابية لينطلق إلى فضاء تعدد القراءات عبر حوار أحادي الجانب، فهي الناقد الراض - عفا - في تحديد بعض معاني النص الخفية أن يستعين بالمسألة المنصورة، مبتعدا عن النظرة الفوقية التي تلقي النص، ولا تعبأ به، وهكذا تكون: «الأيديولوجيا أقرب إلى الإملاء منها إلى الحوار، لا جدوى من طرح مشكلة التفسير بمنزل عن إطار الحوار الذي يخفف من عدة الاعتقادات الضيقة»<sup>(٣٧)</sup>.

ولا سيول إذن - كما يرى مصطفى تاحف - من اختراق شبح النص الأدبي إلى أصافه إلا بالحوار الذي يزيل العقبات الفكرية التي تفرضها الأيديولوجيا، رغبة في إضعاف الخصم، وبالتالي فإن هذا الطرب من التناطية لا يمكن من تمرية بعض ما تعرض عليه أن يبقى غائما في النص، غير أنه ينبغي أن يهضم الناقد بمسألة تفسيراته، وأدواته المستطعة لهذا التأويل النقدي، لذلك لم يكن غريبا أن حضور الكثير من القراءات النقدية لتعاصرة التراث العربي

## قراءة النص الأدبي مع حق، فاعلمه التفكير

الإسلامي يفقد الساطعة الضعيفة التي تضيء دروب المعرفة الإنسانية، ولا تسمح إلى تشويهاها، واغتيالها، شهوة في الانتقام، وسدا لهاب المحلولة، وهذا ما عبر عنه أحد الباحثين أصنف تغيير بقوله: «إننا نعني في الدراسة غالباً بضرب من استعمال الأفكار أكثر جداً مما نعني باستقبالها، ومن ثم كانت الكتب بمعزل عن حياتنا النفسية، أو كانت أداة ليدث الغرور والريبة، والتأهضة والجدل»<sup>(١٢١)</sup>.

إن إضاءة النص الأدبي لا يمكن أن تتم وسط ركام من التصورات الفكرية، والمشارب العقائدية، بقدر ما يحتاج الناقد إلى الصبر، والود، والشرد في العالجة، ذلك أن الإضاءة للنص، أو ليدعه، هي أسهل بكثير من الإحسان إليه على نحو يجعل الناقد يبتل جهداً لا يخلو من مقاومة، ووعورة لفك شفرة النص، والاطمئنان إلى دلائله المنسجمة، بعد معالوة النظر وإحالة الفكر، فلنأخذ صعب، والمسلك دقيق، والمخاطبة السجدة الغليظة تذهب طعم الكشف الأملاوي، ومع الودة والرحمة يكتسب النص، وتتفتح ضبابية الأيديولوجيا التي تشهر سيفها مصفحة على نص أدبي لا يخلو من وسائل الدفاع، إلا محدداته القوية، وإطاره الحضاري والروحي، وهذا صنيع كل المنهجيات الحتمية التي، «تغني التأويل باعتباره فن الفهم، وذلك لأنها تمنح إمكان السؤال فهي تقدم أجوبتها الجاهزة قبل أن يولد الحوار، فتبطل المسألة»<sup>(١٢٢)</sup>.

هذه هي نتائج التحكم، والتسلط، والتعمود على العقائد من الإقصاء، والإنصات، وبالتالي اختفاء المسألة، وغيب المحلولة.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr8.com>

## هوامش البحث

- 1 خليف بالمراجعة والتذكر أن مصطلح الأيديولوجيا مُقَرَّب عند بعض الدارسين العرب بكلمة (أناجوجة) وهو تريب. يعيد التأخذ من الناحية القويّة، وغير مثقاة لأصل صحيح، وغير متسق مع أساليب العرب في التعبير. ينظر لمصيل ذلك في المقال الذي كتبه: مصلح ميمون، الألب والأناجوجة، مجلة فصول، العدد الخامس، العدد الرابع، القاهرة، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر 1998، ص 105 و 106 و 110. والأقرب إلى التأويل العربي السليم استعمال مصطلحات: الأيديولوجيا، الفلسفية أو الفكرية أو العقائدية، مع ما تحمله من لطائف دلالية أقرب إلى الاستعمال المبني.
- 2 محمد عتاني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومجموع إنجليزي - عربي، الطبعة الأولى، الشركة المصرية المثلثة للنشر - تونس/مصر، القاهرة 1991، ص 17 و 17.
- 3 محمد بن مرسى الحارثي، في تأويل الفلسفة، مجلة دراسات في النقد، الجزء 29، العدد العاشر، الثاني الأدي الثقافي، بيروت، المملكة العربية السعودية، ذو الحجة 1421هـ، مارس 2001، ص 10.
- 4 ميشيل فوكو، جناتولوجيا المعرفة، ترجمة أحمد السطاطي وعبد السلام بعيد العالي، ط الأولى، دار لوبل للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 100.
- 5 محمد الناصر المعصمي، الفاعل المتيقن في قراءة التراث الشعري البنيوية نموذجاً، مجلة فصول، العدد التاسع، العددان الثالث والرابع، القاهرة، فبراير 1991، ص 11.
- 6 Umberto Eco, Les Limites de l'interprétation, 1990, Bompiani, traduit par Myriam Bouazou, 1992, édition Grasset, Paris, 1994, P. 129 - 130.
- 7 Umberto Eco, Les Limites de l'interprétation, 1990.
- 8 Umberto Eco, Les Limites de l'interprétation, 1990.
- 9 أبو القاسم الزجاجي، (الإيضاح في بيان) لتفسير لمصنفين من الميراث، بيروت، دار الفلاح، 1986، ص 64 و 66. وفي هذا القصد يقول ابن جني في ممر من حديثه عن أثر المعرفة القويّة في صواب تأويل النص القرآني: ... وذلك أن أكثر من حقل من أهل الشريعة عن القصد فيها، وجاء من الطريقة التي إليها، فإنما استهوا واستطاع عليه ضعفه في هذه اللغة الكثيرة الشروية... ابن جني، الخصائص لمصنف محمد علي التاجر - مطبعة دار الكتب المصرية، 1964، ج 2، ص 218.
- 10 علي حرب، نقد النص، ط 2، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994، ص 10.
- 11 حسن طراونة، من النص اليوم، للكتاب أم القارئ، مجلة دراسات في النقد، الجزء 29، العدد العاشر، الثاني الأدي الثقافي، في جند المملكة العربية السعودية، ذو الحجة 1421هـ، مارس 2001، ص 19.
- 12 ميشال فوكو، جناتولوجيا المعرفة، ترجمة أحمد السطاطي وعبد السلام بعيد العالي، ص 105.
- 13 عبد العزيز حمود، التراث المعدي من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، العدد 137، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، ذو الحجة 1422هـ - إبريل 1998، ص 3. والكوفوف بشكل مقسّم وتلقف عند أبرز ركائز التفكير النظري للفلسفة التفكيكية عند جانك دريدا، وأقطاب المدرسة الأمريكية، ينظر كتاب التراث المعدي للكتاب عبد العزيز حمود، فقد أقره فصولاً كاملاً بعنوان: التفكيك والرقص على الأجانب ص 29 و 30. وفي هذا الفصل تفصيلات شافية وعرض واف، ومنسجم لأبرز جذور التفكير وأركانه.
- 14 Paul de Man, Literature and Language: A Commentary, New, Literary, History, P. (184)
- 15 عبد العزيز حمود، التراث المعدي، ص 288.

- 16 كريستوفر بيلتر، التفسير، التفكير، والأيدولوجية، ترجمة وتقديم نهاد خديجة، مجلة فصول، العدد الخامس، العدد الثالث، القاهرة، أبريل/ مايو/ يونيو 1998، ص 92 و 93.
- 17 عبد الوهاب النوري، اليهودية وما بعد الميثاق، ريتا مصرية، مجلة إسلامية المعرفة، العدد الثاني، الفكر الإسلامي، مايو/ يونيو، السنة الثالثة، العدد الثالث، غريرف، 1998/ 1999، ص 121. وفيه بالإشارة في هذا المقام إلى دراسة الباحث عبد الوهاب النوري لمر من المراسلات الجبلية التي يفتد ميلدا من العمل والوضع العربي في كشت ملكا، التفسير النظري والتطبيقي في فلسفة النقد التفكيرية، ينظر لفصيل ثالث في دراسته القيمة المبجلة الذكر من ص 98 و 99 و ... و 121، فهذه الصفحات مجوزة مقلية.
- 18 ميشيل فوكو، جنولوجيا المعرفة، ترجمة أحمد السطائي وعبد السلام بنعيد العالي، ص 29.
- 19 Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, poies, éditions du seuil, 1974 p. 340
- 20 مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رجب، 1998هـ - يناير 1999، ص 117.
- 21 المرجع نفسه، ص 99.
- 22 Robert Scholes, Structuralism in Literature: An introduction (New Haven and London, Yale UP, 1979), P. 22.
- 23 حبيب، ميمون، الأدب، النقد، وإشكالية الأناجيف، مجلة فصول، العدد الخامس، العدد الرابع، القاهرة، يوليو/ أغسطس، ص 148 و 149.
- 24 جمال أبو ديب، الأدب، والأيدولوجيا، مجلة فصول، العدد الثالث، العدد الرابع، ص 14.
- 25 المرجع نفسه، ص 14.
- 26 المرجع نفسه، ص 98.
- 27 المرجع نفسه، ص 97.
- 28 المرجع نفسه، ص 98.
- 29 المرجع نفسه، ص 97.
- 30 المرجع نفسه، ص 14.
- 31 ميشال فوكو، جنولوجيا المعرفة، ترجمة أحمد السطائي وعبد السلام بنعيد العالي، ص 98، ينظر المرجع نفسه، ص 147.
- 32 المرجع نفسه، ص 148 و 149.
- 33 مصطفى ناصف، نظرية التأويل، الطبعة الأولى، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ذو الحجة 1410هـ - مارس 2000، ص 158.
- 34 المرجع نفسه، ص 115 و 116.
- 35 مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص 99.
- 36 المرجع نفسه، ص 99.
- 37 Wolfgang Iser, L'acte de Lecture (Théorie de L'offit esthétique) traduit de L'allemand par Evelyn Sponer, éditeur Pierre Mardaga, Ed: Liège, 1983, P 31.
- 38 مصطفى ناصف، اللغة والتفسير والتواصل، ص 119.
- 39 المرجع نفسه، ص 149.

- ٢٢٠، المرجع نفسه، ص ٢٢٠.
- ٢١ واكوب بارون، ما الأيديولوجية؟ ترجمة أسعد زويز، برمن ومطبعة، سعيد المصري، مجلة فصول، الجزء الخاص، العدد الثالث، أبريل / مايو / يونيو، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٧١.
- ٢٢ كريستوفر بطر، التفسير والتفكيك والأيديولوجيا، ص ٨٥، فريد من التفسير، واقتباسه بطر لمجلة أثر الأيديولوجيا هي تفسير النص الأدبي، بطر مقالته في مجلة فصول، الجزء الخاص، العدد الثالث، القاهرة، أبريل / مايو / يونيو، ١٩٨٥، ص ٨١ و ٨٢ و ٨٣ و ٨٤ و ٩١ و ٩٢ و ٩٣. وفي هذه الصفحات مناقشة مستفيضة لموضوع البنيان والمعايير المعنوية من التراث الأدبي التي لا نجعلها تقتصر إلى ولائها الأيديولوجية. ليعلم الباحث بعدها إلى إمكان مقاربة النص الأدبي من منظور القيم الأخلاقية التي تبعد عن التشاوب المعنوية، وهو في الوقت ذاته ينطلق من التفسير الماركسي الذي يركز إلى التفسير الأيديولوجي بمرضى خدمة فئة خاصة في المجتمع لتعبر بسلطة الطبقة الشغل عليها جماعيا.
- ٢٣ عبد الحميد بن عشق، رواية الجارية والراوي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٢. ولا غرو من أن القرارات القديمة للخدمة حول هذه الرواية لا تخرج من إطار التوجه الماركسي، إذ نجد أن نقد رموزها يتسجم تماما مع الوظيفة الأيديولوجية التي أرادها المؤلف، لتعبر عن القراء مخصوص، حيث نلاحظ «الجارية» إلى الجزائر، وشخصية «جيا» إلى «الجزيرة الوطنية» و«الأحمر» الذي يعني التيارات الشيوعية وشخصية «الشعبوية» التي ترمز في بعض اللائحة إلى «البلد» معاني الاحتلال الفرنسي، وأخيرا شخصية «الراوي» التي تمثل التيار الإسلامي، وفي من الميدان ما بعدهم عنوان الرواية، وبعض رموزها من توجيه ماركسي معن. وأما من استعمل «قس» في التحليل
- ٢٤ مصطفى الكيلاني، بين النص الأدبي، مجلة الفكر العربي، القاهرة، العددان ٤٤ و ٤٥، مركز الإبداع القومي، بيروت، لبنان، يوليو / أغسطس، ١٩٨٥، ص ٢١٩.
- ٢٥ حسن حنفي، قراءة النص، مجلة البلاغة المقارنة، العدد الثامن، الجامعة الأمريكية، القاهرة، ربيع ١٩٨٤، ص ١٦ و ١٧.
- ٢٦ المرجع نفسه، ص ٢٢.
- ٢٧ سعيد بلعيد، الأيديولوجيا والعلاقة بقراءات في الفكر العربي المعاصر، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٨٢، ص ٨١.
- ٢٨ كريستوفر بطر، التفسير والتفكيك والأيديولوجية، ص ٨٥، والرأى في تتبع مفهوم الشخصيات بوصفه زكوة من زكائر التفكير النظري عند أقطاب النهج التفكيكي، بطر كتاب، نظرية الشقي، روبرت هول، ترجمة عز الدين إسماعيل، الطبعة الأولى، النادي الثقافي، بغداد، المملكة العربية السعودية، ١٩٩١، (ص ١١٩ و ١٢٠ و ١٢١ و ١٢٢).
- ٢٩ محمد مهدي عاكف، النص - التأويل من التعاطف إلى العنف، مجلة دراسات في النقد، الجزء العاشر، الجزء ٢٩، ص ٢٢٩.
- ٣٠ مصطفى تاسن، لغة والتفسير والتأويل، ص ٢٢٠.
- ٣١ المرجع نفسه، ص ٢٢٤.
- ٣٢ مطاع مسني، استراتيجيات التسمية، التأويل وسؤال التراث، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان ٢٠ و ٢١، مركز الإبداع القومي، بيروت، لبنان، ١٩٨٤، ص ٢٢.



## نظام المقدمات في الرواية العربية (النموذج والتشكيل والوظائف الفنية)

د. عبد القادر أشهبون (\*)

### المقدمة

الكتاب المدرس التقليدي الغربي الحديث على موضوع خطاب المقدمات، باعتباره أحد أشكال الخطاب الاستثنائي الأكثر تداولاً في العديد من أنماط الكتابة (السردية والتاريخية والفلسفية...)، وتكونه كذلك ذات حقلها هذا للبحث والتحليل في الدراسات النقدية المعاصرة.

ويمكن القول إن المقدمات، بصفة عامة، تدخل في نطاق أنواع النصوص الاستثنائية ذاتية كانت أو غيرية، التي تهدف إلى إنتاج خطاب على مفاروق النص الذي سبقه، فهي بالتالي مقدمات أصلية، تعبر القارئ حول أصل الأثر الأدبي، والظروف التي كتب فيها. وكذا خطوات تشكيله<sup>(1)</sup>.

ولقد اختلفت مواقف الأدباء والنقاد من استحضار أو إقصاء الخطاب التقديمي في مختلفات النصوص الإبداعية. وانقسمت الآراء في هذا الموضوع إلى تصورين: التصور الأول، لا يرى أصحاب هذا التصور أي حرج في لصدير الإبداع بخطاب تقديمي، حيث يعتقد هؤلاء أن أفضل قضاء مناسب للأدب لتقديم أعماله الفنية، أو توضيح آرائه الإبداعية في كثير من القضايا الفنية والثقافية هو «قضاء المقدمة».

إن المقدمة، من منظور الفئة الأخيرة، ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة، بل إنها العتبة (Seuil) التي نحملنا إلى قضاء الفن المركزي الذي تستقيم قراءتنا له بالاطلاع عليها. وأخذها بمعن الاعتبار، إنها وعاء معرفي وأيديولوجي تعبرن رؤية المؤلف وموقفه من

(\*) أستاذ اللغة العربية وأدائها - جامعة سوري محمد بن عبد الله - طرس - المغرب.

العالم، فالمقدمة إذن فضاء فسيح، يتيح للكاتب العديد من إمكانات التعبير والتعليق والشرح، وهذا ما حدا بمباريخو لأن يتساءل هذا التساؤل الإنكاري التالي: «أيعتبر الكتاب المطبوع والمجموع دون مقدمة كتاباً؟ لا، إنه لا يستحق، فون شك هذا الاسم»<sup>(1)</sup>.

## أولاً: خطاب المقدمة في النقد الغربي بين الضيق والاختيار

تكرس خطاب المقدمة كتنظيم الأدبي منذ عصور خلت، وذلك حين كان فيها الخطاب الافتتاحي يؤدي دوراً مركزياً، وبعد جزئياً من الإخراج النهائي للأثر الأدبي، إذ تخبرنا الكتابات القديمة عن ماهية المقدمة ووظائفها وأهدافها. ففي مقدمة: «الكوميديا الإلهية» إشارات لتعدد نوعية التقديم وأهدافه، يقول دانتشي في هذا المقام: «إذا أراد القارئ أن يكتب مقدمة الجزء من عمل له، عليه أن يعطي فكرة عامة عن العمل كله، ولهذا السبب عندما رغبت في أن أكتب شيئاً في هيئة مقدمة للجزء المتألف الذكر من الكوميديا كلها، فقد فرت أن أستهلها بمناقشة العمل كله، بهدف أن أجعل الاقتراب من الجزء أسهل واكتمل»<sup>(2)</sup>، إلى درجة أن سيرفانتس يعترف أنه كلفه (أي التقديم) من الجهد أكثر من كتابة الرواية نفسها، «فمراراً عديدة تناولت الرقيقة حتى أكتبه، ولكنني كنت أطرعها كل مرة غير عازف بها أبداً»<sup>(3)</sup> أن أكتب، مراراً عديدة كنت على هذه الحال، ويخشي تحت أدنى وسوفيق طوف الطوفان، ويؤدي على غري، أفكر بما سأقول، ثم دخل صديق...، لدرجة أنه خاف أنني سأقول: «كنت أفكر أن أكتبها لك (هذه الحكاية) عبارة تماماً بلا زينة، وبلا تزويق، وبلا استهلاكية»<sup>(4)</sup> <http://www.archive.org>

ويستفيد خوان جويتسولو المطلقات السابقة ذاتها، والتي اعتمدها دانتشي ليؤكد أن الأعراف الأدبية لذلك العصر كانت «تتزم بافتتاح كل أثر باستهلال أو مقدمة مصحوبة بقرصنة من أعمال أخرى، وملاحظات كثيرة في الهامش، وبشيء من الفكاهة، أي بجهاز كامل وتزاويق طريفة، ومعرفة كريمة الطوائس التي ما تزال سائدة في موجة عصرنا، نحن الأدبية»<sup>(5)</sup>.

على هذا النحو، تصبح الوظيفة التقليدية للتقديم، من منظور خوان جويتسولو، مزدوجة: «فبدلاً من اقتناص الثنية الحسنة للقارئ وتعاطفه (وهو ما يقوم به في الظاهر)، فإنه بشكل في مداء الأبعد آلة حربية، آلة للهدم وحضان طروادة الذي يمكن من الاستهلاء على قلعة جنس أجنبي، بل ربما على الأدب كله، من وجهة الآخر أو بالأحرى من داخله»<sup>(6)</sup>.

إن المقدمة من منظور هؤلاء، لا تصادر على حرية القراءة، ولا تتزعم برؤية قبلية حول الموضوع، إذ إن لكل قارئ تفسيره الخاص للعمل، سواء مما تطرحه الرواية أو المقدمة، وهذا ما يلغي أمر مصادرة حرية القارئ في إعادة إنتاج النص بطريقته الخاصة بعيداً عن سلطة القدم، وبما كتبه، ما دامت العملية الإبداعية الحدائية تعتمد على ذكاء القارئ، وعلى مغلقته التي تمكنه من التحرر من سطوة كل مقدمة، بمخالفاتها ومعارضتها ومحاورتها في الآن نفسه.

التصور الشافي، لا يرى من يشايح هذا التصور أي جدوى من احتواء الكتاب الإبداعي على لحظة التقديم، أو باقي الأشكال الأخرى للاستهلال. فهي، من وجهة نظرهم، عتية قد تشوش على طبيعة النص الإبداعية وشأية - بطريقة غير مباشرة - بأسرار النص المركزي الجوهرية. زيادة على ذلك، فإن القضاء المناسب لتقديم العمل الأدبي، يتموقع، أو عليه أن يكون كذلك، بعيداً عن القضاء النصي بصفة عامة، فلا يصح - حسب هذا التصور - أن يستلظ الأدياء فيما يتوق الأدب إلى تجنبه وتجاوز.

ولو أمعنا النظر في هذا الأمر سنجد أن الخطاب الأدبي يتكبد عن أن يصبح خطاب تواصل مباشر (تعلق أو شرح أو تفسير)، ويسعى للارتقاء إلى مرتبة التواصل الفني الرفيع المستوى إذ إن رهان الاستراتيجية النقدية (وكل خطاب واصف) هو البرهنة والإقناع. في حين تروم الخطابات الإبداعية إلى اختراع مسارات نصية تهيئيلة مغايرة، مستهدفة الإمتاع والمؤانسة بالدرجة الأولى.

يصبح الخطاب التقديمي، إذن، خطاباً اختيارياً، لا يتوقف عليه إخراج الكتاب بالضرورة (عكس العنوان واسم الكاتب باعتبارهما محطون إيجابيين لا اختياريين). فلا تدخل المقدمة في نطاق لزوم ما يلزم<sup>(1)</sup> وبالتالي فهي تدرج في نطاق استراتيجية الكتابة لدى هذا الكاتب أو ذاك، كما ترقين بتقديره الخاصة، أكثر مما هي نصية إجبارية، يعطيها التشكيل العام للكتاب طابعاً.

ولقد عرف، من العديد من الأدياء، استغنائهم عن طبعات هذا النص المحيط «Préface»، ويمكن الإشارة على سبيل المثال لا الحصر، إلى مينة بن هزلاً، ميشو (Michaux)، وبيكت (Beckett)، وفولوير (Fouquier)، فهذا الأخير لا يهني نفسه من المقدمة واحتجاجه على وضعها في بداية الأعمال الأدبية، يقول فولوير - وهو يعبر بوضوح عن رفضه القاطع لفكرة المقدمة - في رسالة لـ زولا: «لا أؤم إلا المقدمة، فحسب رأيي، فالمقدمة قصد عميل الذي يتصف بالحياد والسمو. إنك تقضي سرلك الأمر الذي يبدو ساذجاً، ولعبر أيضاً عن رأيك، الشيء الذي - من منظور رؤيتي الشعرية (الخاصة) - لا يعق ثرواتي أن يقدم عليه»<sup>(2)</sup>.

أما الأسباب التي دفعت هؤلاء إلى تبني فكرة إقصاء المقدمة، فهي متعددة ومختلفة، فمنهم من دعا إلى إبعاد المقدمة (Préface)، لأن «التقاء ابن ينكلموا إلا عنهاء» (جونيط، على سبيل المثال)، وهي نصيحة تجد مبرورها في طبيعة بعض الممارسات النقدية التي تستعش عن قراءة النص بقراءة المقدمة، وبالتالي تنغني من هذه المقدمات استخلاص استنتاجات نقدية يجري إسقاطها على النص المركزي من دون موازنة.

كما يرى البعض الآخر أن المقدمة نص مضاف، وبعد في حقيقة الأمر «إسقاط حقيقية لجهود عمل إبداعي، يفترض فيه توازنه على القدر الكافي من الاستقلال والاكتفاء الذاتي للطلوبين لمواجهة كل الاحتمالات التداولية الممكنة»<sup>(3)</sup> لأن «العمل الجيد، لا يحتاج إلى تقديم»<sup>(4)</sup>.

أو متأخرة (عادة ما تكتب بنفس الوضائيا التقديمية هي مرحلة متأخرة من عصر الكاتب) (Tardive). هذه المقدمات يفترض أن يكتبها الكاتب ذاته «مقدمة ذاتية» (Auctorial)، أو يكتبها غيره «مقدمة غريبة» (Allographic).

أما بخصوص أصناف التقديم، فيميز جوتيه بين ثلاثة منها:

الأول: «المقدم الحقيقي» (P.Réel)، إيمان مهمة التقديم لشخصية حقيقية وواقعية.

الثاني: «المقدم المتخيل» (P.Imaginaire)، نسبة التقديم إلى شخصية من صنع خيال الكاتب.

الثالث: المقدمة المنسوبة إلى شخصية واقعية عن طريق الخطأ (P.Apocryphe) (11).

ومن المعلوم أن اختيار نوع من هذه الأنواع يعدد بكيفية صارمة وضع المقدمة، ولعلها، وطريقة تلقيها، فالمقدمة اللاحقة لا تتوجه نحو الأهداف نفسها التي تتجه نحوها المقدمة الأصلية. وليست المقدمة الذاتية قايما المقدمة الغريبة نفسها. وهكذا دواليك.

## ٢- الطابع الجدالي للمقدمة

عكف هنري ميتران على دراسة القوانين العامة المنظمة لكتابة المقدمة. وذلك من حيث الملفوظات والضمائر وتنظيم الكلام وفق أساليب التكلم، والعبارات والمستوى الأيديولوجي والوظائف. وقد تعامل هنري ميتران مع هذه المقدمات باعتبارها نوعا خطابيا قني الأبعاد والملائمات، مركب منارته على الطابع الجدالي للخطاب التقديمي: «فتأخرة هي المقدمات، في ذلك العصر التي لا تهاجم النقد بصفته مؤسسة، والنقاد باعتبارهم طبقة، حيث يسمح الناقد هو الحاجز الثالث الضابط - دون سابق دعوة - بين المؤلف والقارئ. والذي على المقدمة القضاء على سلطته مسبقا، محاولا استباق الجحجج النقدية، وإظهار بطلانها بشكل قبلي، ولتحقيق هذه الغاية يلجأ المقدم إلى استخدام أسلوب المديح والتهام بشكل تناوبي» (12).

كما كشف لنا هنري ميتران، كذلك عن الطابع الجدالكتيكي الذي تتصف به أغلب المقدمات، معتبرا أن كل خطاب ديدالكتيكي، هو خطاب إكراهي وإلزامي لا يقول «هذا هو العمل» فحسب، ولكن أيضا: «هذا ما يجب عليكم الاقتناع به»، ذلك أن فعل «وجب» هو من منظور ميتران، فعل - مفتاح في الخطاب التقديمي (13).

من هذا المنطلق التأسيسي، فالمقدمة تندرج في نطاق علاقة النص الإبداعي بالنص الواسف التي تقرر التعليل بالنص الإبداعي، ذلك أن نقاد الأدب ينتجون منذ قرون نصا واصفا (Abstractive) دون علم منهم بذلك (14). ويعدو القارئ الجديد في هذه الحالة القارئ الأول والناقد الأول لمعطى الإبداعي، حيثما يصر على أن يجمع النص الإبداعي والنص الواسف بين هذين الكتاب الإبداعي ذاته. إلا أن المؤلف «هو القارئ الأول لعمله، وهو أيضا، وفي كثير من الأحيان، يعد الناقد الأمثل لنصوصه الأدبية» (15).

أو متأخرة (عادة ما تكتب بنفس الوصايا التقديمية في مرحلة متأخرة من عمر الكاتب) (Tardive). هذه المقدمة يفترض أن يكتبها الكاتب ذاته «مقدمة ذاتية» (Autocritique)، أو يكتبها غيره «مقدمة غريبة» (Allographe).

أما بخصوص أصناف التقديم، فيعزل جونيوت بين ثلاثة منها:

الأول: «المقدم الحقيقي» (P.Réel)، إيراد مهمة التقديم لشخصية حقيقية وواقعية.

الثاني: «المقدم للتخيل» (P.Imaginaire)، نسبة التقديم إلى شخصية من صنع خيال الكاتب.

الثالث: المقدمة المنسوبة إلى شخصية واقعية من طريق الخطأ (P.Apostrophe).<sup>(10)</sup>

ومن العلوم أن اختصار نوع من هذه الأنواع، يحدد بكونية صارمة وضع المقدمة، ونمطها، وطريقة كتابتها، فالمقدمة اللاحقة لا تتوجه نحو الأهداف نفسها التي تتجه نحوها المقدمة الأصلية، وليست المقدمة الذاتية غايات المقدمة الغريبة نفسها، وهكذا دواليك.

## ٢ - الطابع الجدلي للمقدمة

كشف هنري ميتران على دراسة القوانين العامة المنظمة لكتابة المقدمة، وذلك من حيث اللبسوطات والخصائص وتنظيم الكلام وفق أصناف المتكلمين، والعبارات والمستوى الأيديولوجي والوظائف. وقد تعامل هنري ميتران مع هذه المقدمة باعتبارها نوعاً خطائياً غني الأبعاد والدلالات، مؤكداً مفاصله على الطابع الجدلي للخطاب التقديمي: «فنادرة هي المقدمة، في ذلك المعنى الذي لا يهاجم النقد بنفسه مؤسسة، والنقاد باعتبارهم طبقة، حيث يصبح الناقد هو المحاصر الثالث الفاجل - دون سابق دعوة - بين المؤلف والقارئ، والذي على المذمّم القضاء على سلطانه مسبقاً، محاولاً استباق الحجج النقدية، وإظهار بطلانها بشكل قبلي، ولتحقيق هذه الغاية يلجأ المذمّم إلى استخدام أسلوب المديح والاتهام بشكل تناوبي».<sup>(11)</sup>

كما كشف لنا هنري ميتران، كذلك عن الطابع الديداكتيكي الذي تتصف به أغلب المقدمة، معتبراً أن كل خطاب ديداكتيكي، هو خطاب إكراهي وإلزامي لا يقول «هذا هو المعال» فحسب، ولكن أيضاً: «هذا ما يجب عليكم الاقتناع به» ذلك أن فعل «وجب» هو من مشطور ميتران، فعل - مفتاح في الخطاب التقديمي.<sup>(12)</sup>

من هذا المنطلق التأسيسي، فالمقدمة تدرج في نطاق علاقة النص الإبداعي بالنص الواسف التي تقرب الشطرين بالنص الإبداعي، ذلك أن نقاد الأدب «ينتجون منذ قرون نصاً واصفاً» (Méti-critique) دون علم منهم بذلك.<sup>(13)</sup> ويغدو القارئ المبدع في هذه الحالة القارئ الأول والناقد الأول لعمله الإبداعي، حينما يعرض على أن يجمع النص الإبداعي والنص الواسف بين دفتي الكتاب الإبداعي ذاته، إذ المؤلف «هو القارئ الأول لعمله» وهو أيضاً، وهي كثير من الأحيان، يعد الناقد الأمثل للصورة الأدبية.<sup>(14)</sup>

## ٢ - وظائف المقدمة

يمكن حصر الوظائف التي تضطلع بها المقدمة فيما يلي:

١- الحصول على قراءة.

٢- أن تكون هذه القراءة ملاتمة.

٣- استقطاب القارئ.

هذه الأهداف تمكن أولا من جعل الأثر الأدبي نصا مقروما (Bible le)، وأن تكون قراءة هذا الأثر الأدبي قراءة جيدة، ثانيا (Bible le). ويبدو الأمر كما لو أن النص معروض لأخطار القراءات المفروضة أو المخلوطة (Bible le) <sup>(١٢)</sup>.

ولا تكمن وظيفة المقدمة في ذلك الاستقطاب التجاري المألوف - كما هو الشأن بالنسبة إلى العنوان أو صورة الغلاف - ما دام هذا القارئ الذي انغمس في قراءة التقديم قد قطع خطوات مهمة، تبدأ بالحصول على النسيطة (من خلال اقتنائها أو إعارتها أو حتى سرقتها)، ثم شروعه في قراءة العمل <sup>(١٣)</sup>. بل يجب النظر إلى مفهوم الاستقطاب بالمعنى الذي يتجاوز الإغراء والاستدراج (التجاري) إلى نوع آخر من الاستقطاب: يتعلق بتغيير الطقسية النظرية التي يحاول المؤلف تمرير نقاطتها العامة من خلال هذه المقدمة.

تتطوي السطور السابقة على فكرة أساسية مفادها أن المقدمة تقدم شبيهة بـ «كيفية الاستعمال» (Bible le d'emploi) <sup>(١٤)</sup>. كما يطرح المؤلف (Bible le) أن يصفها به، فمن خلالها يحدد المؤلف كيفية التي يجب التعامل بها مع المؤلف، بمثابة إحتواء من التقدير الضالين. إنها بالنسبة «كيفية الاستعمال» - لا بالمعنى التجاري العريض - التي تشدد على واجب الامتثال إلى «مواويل القراءة» التي تضمن نوع القراءة الجديدة والفاعلة. إنها - أي المقدمة - باختصار شديد، بمنزلة بوصلة موجهة يهتدي بواسطتها القارئ إلى القراءة الجيدة التي تجلبه شطط التأويل وسوء التقدير.

وبهذا المعنى، يقدم دور التقديم الأول هو تدشين النص (inauguration)، واقتنائه (ouverture). وكل تدشين يعني بالضرورة التعريف بهذا النص، من حيث هو مثقال تواصل من نوع خاص، يجري التوفيق عليه بين الكاتب والقارئ. هذا التوافق الضمني تحدد بنوده كيميائيات قلبي النص الأدبي والتعامل معه في مستويي القراءة والتأويل، ولهذا تصبح عملية القراءة مشروطة بإدراج لتلقي بطريقة غير مباشرة، هي انساق التعرّف العام للكاتب، والذي تشكل المقدمة أحد مداخله الأساسية. نقضي بنا الإيضاحات السابقة إلى أن الخطاب التقديمي هو:

- استباق خطابي، فالمقدمة عبارة عن تعليق سابق على محتوى نص لاحق لم تجرب معرفته واستقصاء عوالمه بعد. كما أنها جواب ضمني عن سؤال مفترض يشغل بال الكاتب، ويقض مضجعه في علاقته بمحتفل القراءة.

- خطاب مساعد: وهو عبارة عن الخطاب قبلي ضمنى أو صريح بين المؤلف وقارائه من أجل ضمان حد أدنى من الفهم المناسب للعمل بعدياً.
- خطاب متعدد الأغراض: ويختلج الأصناف: مقالة، رسالة، بيان أدبي.
- نص واصف: يختزل النص ويكشفه دون أن يعني ذلك أن قراءته قد تكفي عن قراءة النص.

### ثالثاً: الخطاب التقديمي الذاتي في الرواية العربية

ظلت بعض جوانب النص الروائي يملأ من التداول النقدي من قبل الدارسين العرب، ومن ضمن هذه الجوانب الخطاب التقديمي في الرواية العربية. فقد كان الناقد العربي إما جاهلاً بقيمة هذه التقديمات، وإما متجاهلاً إياها. وإما يجعلها تصهر في إطار دراسة النص بصورة عامة، مما أدى إلى إهمال ما أصبح يعرف لاحقاً بـ «الخطاب التقديمي» *discours prefaciel*.

ولو اسعنا النظر في هذا الأمر، لأمكننا القول إنه بإمكان الخطاب التقديمي أن يسلط الضوء على إشكاليات إبداعية متعددة، وذلك في حالة حضوره تاريخياً، وبنوياً، وأن يوفر مجموعة من الأوجه التي بقيت مغفية أو مضمرة في النص الكتابي الروائي العربي. تلك الأوجه التي بقيت أسكتها معقدة، سواء على مستوى مسيولوجية القراءة الروائية العربية، أو على مستوى أيديولوجية كتابتها.

وبما أن آليات الخطاب (أو عناصره) تكوّن ما يشكل شخصية النص وسداه (أي النص والعليات)، فقد جاءت الجهود في هذا المجال، مبنية على مقدمات الكشوف عن جوانب ثرية جداً في قضايا النص التقديمي، وتمزجت تلك الجهود بشامي خبرة الناقد، كما تدعمت بالتحقق النصي للمحور لعناصر النص المحيط نسبياً بشكل لافت ومثير للاستكشاف.

هذا ما يؤسسنا إلى نتيجة مشاهداً أن تطور الخطاب التقديمي راجع إلى احتكاك الناقد العربي بهذه المعرفة المستجدة (إبداعياً ونقدياً) التي لم يعها النقد العربي التقليدي بوجودها حتى الأوس القريب.

ولكي نتمكن من معرفة خصوصية الخطاب التقديمي الجديد، كان لا بد من مقايسته بطييره التقليدي بقية استجلاء التواسم المشتركة، أو طبيعة الانزياحات المستجدة التي من شأنها أن تفتح لنا أفقا جديداً لقراءة صورية لتعالج من الفن التقديمي العربي، مثلاً يسعنا ذلك الإجراء، في معرفة الثابت والتحول في هذا الخطاب، والوقوف عند حدود تبدل، أو ثبات الانزياحية الخطابية لتقديمات الرواية العربية التقليدية والجديدة (1).

#### ١- خطاب الناقد في روايات «الخصاصة القلبية»

دراج يوسف السباعي على افتتاح رواياته بمقدمات تعهيدية، ففي روايته: «بين الأطفال» يعتبر المقدمة بمنزلة تحية صداقة لقارئ قديم، وتحية تعرف لقارئ جديد في الوقت نفسه.

## خطاب المقدمات في الرواية العربية

وهذا التقليد الأدبي، من منظور السباعي، أثار تساؤلات أحد قرائه الذي لم يستشع استحضار المقدمة في جل رواياته، ورأى أنه لا طائفة منها، إلا أن يوسف السباعي لا ينفي دهاوى هذا القارئ: «لقد يكون على حق، فلما حاولت من قبل أن أقرأ مقدمة كتاب، بل إني غالباً ما أتجاوز عن وضع كلمات المقدمات الأولى، وأبدأ القراءة من أول الكتاب»<sup>(1)</sup>.

وإذا كان يوسف السباعي هو نفسه لا يستشع حضور هذه المقدمات، فما هو سبب إصراره على أن يكتب هذه المقدمات في صدارة رواياته؟

يجيبنا السباعي بقوله: «أحس برغبة في التحدث إلى قارئ، وأكبره أن أجهد نفسي في كتابة كل هذه الصفحات، ثم ألقى بها إليه بلا كلمة واحدة ينمي ويبنه... بل أقدمها في صمت، وأنصرف عنه في صمت، بل حتى «سلامو عليكم»، أو «خذ أقرأ هذه عليها تعجبك»»<sup>(2)</sup>.

هكذا يكتب السباعي المقدمة ليضمن نفسه بأنه لا يكتب الكتاب، ثم يلقي به في خضم متلاطم القراء، مجهول الحدود، مبهم التفاصيل، بل أكتب للإنسان معيّن معلوم أعرفه ويعرفني... والحديث ويحب علي (...)، فهذه المقدمة اعتبرها مجرد «سلامو عليكم»، فهي تحية صداقة لقارئ قديم، وتحية تعرف لقارئ جديد، فإن لم يقرأها القارئ فلا سلام عليه، وإن قرأها فعليه السلام»<sup>(3)</sup>. وكذا ما يؤكد لنا أن الكتاب عادة ما تكون لهم فكرة مسبقة، ولو بشكل عام، من جهة القراء الذين يترقبون إلهام إلا أنهم في الوقت نفسه لهم معرفة عامة بالقراء الذين لا يرغبون فيهم أو يتجنبونهم.

وإن كانت بعض المقدمات تجمع ما بين تقديم العمل من جهة، وممارسة قراءة نقدية جادة حول النص المقدم له من جهة أخرى، فإن الملاحظ هو أن تلك المقدمات لا تحظى باهتمام الناقد العربي (على الخصوص المقدمات التي تركز كثيراً على جانب نقد النص المعني بالأمر)، حيث ظلت هذه النصوص منيية في استراتيجية الكتابة النقدية بصفة عامة، وبهذا التغييب، ظل فعوى هذه المقدمات غير فاعل في تطوير الممارسة النقدية بالنسبة إلى الناقد العربي.

وهوذا البعض ذلك إلى «عدم وجود تصور قبلي يتحكم في عملية كتابة المقدمات هذه التي أصبحت لها في مجملها وظيفة استهلاكية أكثر منها معرفية»<sup>(4)</sup>.

أما أهمية الخطاب التقديمي، كما يؤكد إلياس فركوح، فتكمّن في كونه يحقق خطوتين مطلوبتين تماماً لكل عمل أدبي: «الأولى هي أن تحاور النص، وبذلك تكون قد أعدت إنتاجه والثانية، وهي أن تحاور رأيا في هذا النص وأن تشترك معه»<sup>(5)</sup>.

من أجل التوسع في إبراز هذه القضايا بشيء من التفصيل، سنتلخّص نموذجاً من نماذج الخطابات التقديمية الذاتية، وذلك بغية التعرف على مكوناته، والشوهد على خصائصه الشكلية ووظائفه الفنية.



## أ- خطاب تقديمي محكوم بالعاجز (الروائي حي) مقدمة رواية: «دنيا الماضي» لعبد الكريم غلاب نموذجاً

يفتتح عبدالكريم غلاب: «دنيا الماضي»<sup>(١)</sup> من الناحية الشكلية الطهورية، بمقدمة تمهيدية، تعد بمنزلة مدخل أساسي لولوج عالها الروائي، وربط علاقة تواصلية حقيقية معه، وتبني هذه المقدمة بانضباط الروائي المباشر في اتون الصراع الاجتماعي، المتسم لحقتشد بالبوران والخيال، معلنا انحيازه الواضح إلى نهار الالتزام في الإبداع.

من أجل تفكيك معطيات هذه المقدمة التي لها أهمية قصوى في تاريخ أدبنا المغربي المعاصر، سنركز مقاربتنا على التحورين التاليين:

## ١- مخبران الخطاب التقديمي

يبرز غلاب في مقدمته الذاتية التي صدر بها: «دنيا الماضي» طبيعة النقاش الضمني الذي كان دائرا إبان كتابة مقدمة الرواية<sup>(٢)</sup>، وقد تحول هذا النقاش، بالأساس، حول ماهية الأدب ووظيفته، حيث يعرض عبدالكريم غلاب وجهة نظره الخاصة فيما هو متداول من الآراء، كما لا يفوته اقتراح الحلول للمشاكل الأدبية التي كانت عاثرة.

إن هذه المقدمة تتضمن بعض عناصر النظرية الأدبية، من منظور تلك المرحلة، كالحرص على التمييز الجنسي للأثر الأدبي، «دنيا الماضي رواية مثقفة» (ص ٦)، وتحديد ماهية هذا الجنس الأدبي، «هي ليست تاريخاً ولا سرداً عابراً للأحداث، ولا إغراقاً في الخيال» (ص ٥)، وتبعاً لذلك، تصبح «دنيا الماضي» رواية مثقفة لم تكن على أبسطها محايدة (ص ٦).

أما أبرز مظاهر هذا الالتزام فبشكل في أن الرواية تم تصوير الأحداث تصوير الصلح الذي يعيش مباحته بلا قلب، كما يفعل بعض الكتاب الذين يصورون ملاحظ من مجتمع الماضي، بعقيدة فولكلورية (ص ٦)، كما أنها لا تستهدف مجرد سرد الأحداث والوقائع، «ولكن أهميتها تكمن في تحليل النفس التي كانت وراء الحادث» (ص ٦)، وبذلك التوقف للالتزام، يعتبر غلاب نفسه منخرطاً في قلب التمارك التصويرية التي شهدتها مجتمعه، إذ يستلزم في هذا السياق قتلاً، وأحسب أن بهذه الرواية كتبت في صميم المعركة التي خاضها جيل القطورة، وذلك هو التزام الكاتب مع مجتمعه وشعبه (ص ٦).

وإذا دققنا النظر فيما سبق، يتبادر إلى أذهاننا الطبيعة السجالية لهذه المقدمة والطابع التوثيقي الذي تصدر عنه، إذ يعالج القدم من خلاله مجموعة من الأفكار والتصورات التي جعلها موضوعاً لتدعيمه، وهدفاً لتقديده، وذلك بعد الإعلان الصريح عن انحيازه المطلق إلى نهار الالتزام ضدنا على كل الخطابات الأدبية الأخرى التي كانت تروم تكريس مبدأ الفن من أجل الفن، وضداً، كذلك على الفن الذي يدعي وفوقه موقف حياد من الصراعات التي يشهدها الواقع الاجتماعي.

كما أن المقدمة - بوصفها نصاً محيطاً - تعيد بحث محيط النص، وتقدم حوله إيضاحات متعددة، توهر له بعداً ثنائياً حياً، ما دامت هذه الرواية هي أصلاً: «انبعثت لرواسب عديدة من فترة الماضي في المغرب، هي فترة عاشها شعب بلادي بكل وعيه وتفتحته على العالم

## نظام المقدمة في الرواية العربية

الجديد... إلخ (ص 5). كل هذا وغيره يجعل من هذه المقدمة، وثيقة تاريخية مهمة في مجال تطور فن الرواية في المغرب.

## 2- وظيفة المقدمة خلال المقدمة

لشهر في البداية إلى أن هذا الخطاب التقديمي يشير بطريقة صريحة أو غير مباشرة إلى بعض التصورات الأدبية والفكرية التي جعلها محور حديثه، وهذه التصورات التي تعتمل في هذه المقدمة هي على التوالي:

- تيار الالتزام: تبنى المقدمة بعضور غير مباشر<sup>(11)</sup> تأثير كتاب سارتر الشهير: «ما الأدب؟» وهو الكتاب الذي يحاول الإجابة عن سؤال «الأدب» (أي المفاهيم والتحقيقات التصبية التي تجعل من كتابة ما أدبا). فقد ركز سارتر على مسؤولية الكاتب والتزامه، وبرز في التعبير الاجتماعي، في مقابل الدعوات التي كانت تدعو إلى تخليص الأدب من المشاركة في الصراع الاجتماعي والسياسي، وجعله مهتما بالشكل واللغة وجمالية الكتابة، بعيدا عن التسطير والتوظيف<sup>(12)</sup>.

وإذا تأملنا خصوصيات هذه المرحلة من مراحل تاريخ المغرب المعاصر، تبين لنا أنها كانت تتسم بالقليل والاضطراب، وجاءت المقدمة لتعكس هذه الخاصية. مساهمة بذلك في نشر ثقافة تلهب العمل، وتعلن استراتيجيتها الثورية كأساس للتغيير. إلى غير ذلك من الشعائر التي تلحق إلى قاموس الرومانسية الثورية الذي لازم جيل الاستقلال وما بعده.

هذا النوع من المقدمات هو في واقع الأمر عبارة عن «أدب أدبيولوجيا» على حد تعبير هنري ميتران. ما دامت المقدمة عبارة عن «خطوط بأحد صيغة المفيدة»<sup>(13)</sup>، وبالتالي تقدم وظيفتها الأساسية هي تقديم لمور كتابها حول بعض القضايا العامة التي لها صلة بالفضاء العام الذي كتبت فيه الرواية.

إن غلاب كان أشد اقتناعا بأنه ليس كافيا أن يكون المبدع ملتزما، ولكنه أيضا من المهم جدا أن يكون القارئ ملتزما كذلك، لأن الكاتب - كما كان دائما - هو ذات فردية شعرية، بينما يشكل القارئ مجموعة اجتماعية. إذ إن تطوير المجتمع وتثويره مرهونان بالكل والطبقات الاجتماعية بالأساس. هذا ما حدا بدعاة الالتزام (غريما وعالبا)، إلى ربط مصير الأدب بالطبقة العاملة، وإذا كان العمال لا يقرأون - على الأقل - «الأدب الجميلة» «Les belles lettres»، فإنه على الكاتب الوعي بمسؤولياته التاريخية أن يبدأ باستمالة الطبقة العاملة لتلعب دور القارئ.

لأن كل كيفية استيعاب هذا البدأ (مبدأ الالتزام) في عالمنا العربي، شبه الكثير من التشوية، وجعله يستقطب في دائرة التيسيط والفجاجة. فقد كانت الثورة الأيديولوجية والقومية سببا وراء تغييب أسئلة نقدية ذات أسس فلسفية متقدمة في تصور هذا المفهوم، لذلك «سرعان ما اتخذ مفهوم الالتزام دلالة اختزالية، شعارية بالدرجة الأولى»<sup>(14)</sup>.

- تيار الفن من أجل الفن: معروف أن هذه الحركة الفنية كانت لا تستهدف غاية سوى خدمة الفن ذاته. ومن هذا التطور الفني، فإن هذا الأدب يجب ألا يسطر لخدمة القضايا الضمنية (الأخلاق، السياسة، الأيديولوجية...)، وأن كل ما من شأنه أن يجعل الأدب هنا للاستهلاك الجماهيري البسيط هو إضراخ له (أي للأدب). من حملته الجوهريّة، وإحاطته بالتالي إلى فن سطحي مبتذل.

وضداً على هذه المتطلبات الفنية، انبرى غلاب في مقدمته الرد على هؤلاء الكتاب الذين اختاروا العزلة والانفصال عن الذوق العام، والذين لا يجدون فضاضة في اعتبار الجمهور كتلة من الفوائز السطحية التي لا ترفي إلى مستوى ما يكتونه.

- تيار الفولكلورية: لا يخفي غلاب معارضته البتة الحادة لهذا التيار الأدبي في الكتابة الفولكلورية، الذي يجعل نفسه في خدمة السائح الأجنبي، وتقديم ما يرغب، إرضاء لذائذته الأدبية، حتى إن كان ذلك على حساب أصالة الثقافة العربية التي يجري تشويهها. وهو ما يمكن تسميته بـ «مفكرة الترائف» (أي إضفاء الطابع الفولكلوري على الأعمال الإبداعية للكاتب حدا أدنى من الفولكلورية لدى القارئ الأجنبي، وبالواقعيّات التي يرتضيها). الأمر الذي يؤدي إلى تشويه صورة العربي، ويعطي تصوراً مغلوفاً عن واقع المغاربة الاجتماعي والسياسي والأخلاقي. في زمن كان المثقفون المغاربة يرفعون فيه شعار: «التعريب» والمغربية، على أسس مجتمعية عميقة، في مواجهة ما بقي من ثقافة المستعمر ومن أسماؤه الرئزي حسب الملاحظين لهذا التيار في الثقافة العربية المعاصرة.

ثامساً على ما سبق، يمكن اعتبار مقدمة «هذا الماضي» بمنزلة خطاب تقديمي موسوم بالطابع السجالي الذي يجادل فيه الكاتب تصورات مختلفة في قضايا الأدب والسياسة والفكر.

- إعلان الكاتب انخيازه إلى تيار الالتزام، والذي يعتبر أن للكاتب مسؤولية محددة في عملية التغيير الاجتماعي.

- اعتبار المقدمة عدي صاوفاً للفوزان والغلبان السياسي والاجتماعي الذي عرفته المرحلة التي دبح فيها الكاتب مقدمة هذه الرواية.

- تضمين الخطاب التقديمي لوجهة نظر الكاتب حول مفهوم الإبداع (الرواية أساساً) وكذا نموذج قرائه.

## ٢-١ - خطاب المحادثة في روايات «الخصافية الجديدة»

وجد العديد من كتاب الرواية الحديثة في العالم العربي ضالّتهم في توظيف القارئ في فضاء الخطاب التقديمي، لإثارة انتباهه إلى قضية ما، سواء بطريقة فيها الكثير من اللياقة واحترام المضاطب، أو من خلال إعلان تحديهم<sup>(٣٣)</sup>، لهذا القارئ في سياق استقرازي صريح أو ضمني.

## نظام القصص في الرواية العربية

من هذا المنطلق الإبداعي، سيحاول فاضل العزاوي في: «الديناميكي الأخير» الخطاب التقديمي إلى فضاء السخرية المأثورة من ممارسات ثقافية - نقدية مستشرية يراها متخلفة في عالمنا العربي، وذلك بعد نشره لإحدى قصائده التي وسعها بـ «القصيدة - الرواية»، فتحت عنوان ملهم: «إيضاح مشترك من المؤلف ويطلب (س) الذي يطلب بالديناميكي وأسماء أخرى». يوضح المؤلف ويطلب ما يلي: «يود المؤلف وديناميكيه أن يشكرا جميع القراء الذين كتبوا عن هذه الرواية - القصيدة منذ ظهورها (والحقيقة أن ما كتب عنها كثير جدا، بحيث يتجاوز حجمها بمرات عدة) لا لأنهم امتدحوها، فذلك شيء لا علاقة للمؤلف وديناميكيه به، وإنما لأنهم حاولوا أن يفهموا هي الدخول إلى سفارة الوحش، حيث يصطدم المرء في كل خطوة من خطواته بأسرار وطواطم تلك مخفية طيلة عشرات الألوف من الأعوام، ومع ذلك فإن الديناميكي أزعج قليلا إزاء بعض الذين انتقدوه لهذا السبب أو ذاك، وكاد يفترسهم لولا حكمة المؤلف في تهدئته والتطفيف من غضبه، وذلك برواية بعض القصص الضعكة والنكات عن ناقد كان يقدم دراسات منفصلة عن كتب لا وجود لها، للكتاب لا وجود لهم على الإطلاق....»<sup>(٣٧)</sup>.

في حين عمد عبد الله العروبي في مقدمة «أوراق» إلى إعطاء تصور معين حول إشكالية التجسيم التي شكلت العنصر المحوري في تلقي هذا الكتاب الباذخ، حيث يشرح لأولئك القراء - الذين لم يستيقظوا تسمية «أوراق» بـ «سيرة إدريس الذهبية» - ضحوى ما يستتبعه من هذه التسمية الطويلة، حيث تشكلت مقدمة «أوراق» من كونها موقفا متميزا بلورة مواصفات العلاقة التعاقدية المفترضة.

<http://archivebeta.sakhras.com>

ومن كل ذلك نترك أن الكتاب يحتمل وراء الصلابة الخاصة لشروعه، ويعرض نفسه رافعا للجور، وأن من واجبه تصحيح وضع مفلوط، واضعا حدا لانتشار التأويلات غير المألوفة فيها في أثناء قراءة هذا الكتاب المقترح، ومن مسؤولية الكاتب، كذلك تدارك الموقف قبل هزات الأوزان، وإلا سيكون مفعول تعميم تلك القراءة للخطوة وبلا على صاحب الكتاب.

ففي نظير هذه النصوص الروائية المستعمية على الفهم البسيط، يستغل الروائي الحدائي مساحة التقديم، حيث يعتبرها فضاء متميزا، وهذا ما نتركه من خلال تلك التقديمات المختلفة التي تروم إعطاء أفكار أولية حول مفهوم الكتاب للتكثيرة الروائية، وكذا تصوير لطبيعة القراءة للنتيجة، وهذا ما نستشفه من مقدمة محمد عز الدين الشاذلي لروايته: «أيتها الراثة»، حيث يستوقف الروائي قارئه، ويطلبه على جملة الأفكار والهواجس والتصورات التي تحكم كتابته الروائية. يقول في هذا الصدد: «أتردد قبل أن أفتح الأوراق، سأفتحها وأقرأ، علي أن أجمع في تجديد العلاقة الدسوية مع نص ما، علاقة الكوابيس والأوهام ورؤى اليومي، سأبدأ من ذلك النص الذي يشبه علاقتي بأمي، أو حتى علاقتي بك أيتها العزالية، نص عنيد، غصوب عاشق، بادئ من حيث لا ينتهي، طموح ويحب الحياة والصعب إلى حد أن يصبح ثقلنا أحيانا».

ساحرا يخرج لسانه لبعض القراء، متفرق كفلوجة، متعال، متنع لا يقل أن يتنزل نفسه في التجار ويخلص أو غال، أو أن يعطي خباياها إلا أن يعشقه»<sup>(١٢)</sup>.

هكذا غدت المقدمات في الرواية الحديثة أكثر التباسا، ولم تعد لها تلك الوظيفة البسيطة التي قد تجسد في حماية النص من القراءة المغلوطة، بل تحولت إلى قضاء للتوقف على بعض الرؤيات الإبداعية غير المسبوق إليها، فقد كان كتاب الحساسية الجديدة في الرواية والفكر والفن أخرج ما يكونون إلى توضيح مذهبهم، «لأنه مرتبط أشد الارتباط بقضية التلقي، لمخالفتها الجارفة للأشكال الفنية التقليدية والجديدة...»<sup>(١٣)</sup>.

## ب - مع أجل خطاب تقديمي مكافئ (مقدمة رواية، تلك الرائحة، لصنع الله إبراهيم نموذجاً)

تدخل مقدمة صنع الله إبراهيم لروايته «تلك الرائحة»<sup>(١٤)</sup>، في ما يمكن توصيفه بـ «ما قبل النص» Avant - Texte، وهو مظهر من مظاهر التعالي النصي، له قيمة تعليلية (ميطالن) بالأساس، حيث يسرد صنع الله في هذه المقدمة الشهيرة ما تعرض له هذا النص من منع وبترو وتشويه بسبب سلطة الرقابة، وكذلك بذلك الصنيع يدعو القارئ إلى «زيارة» منظمة أو مرتجلة، إلى مطبوء قصد اكتشاف السبل والوسائل التي بواسطتها أصبح النص على شكله الراهن، فميز مثلاً ما كان في الأصل عما آل إليه في أثناء التأليف»<sup>(١٥)</sup>.

وتعد مقدمة رواية «تلك الرائحة» من بين المقدمات المتميزة في تاريخ الخطاب التقديمي العربي، سواء على صعيد كيم التحولات التي بلغت (أو أصبحت)، أو على صعيد عينة المضامين التي انطوت عليها، فهي بمنزلة مقدمة - صان - La préface manifeste تحكي عن قصة هذا العمل الأدبي، بما في ذلك ظروف وحشيات ظهوره، بالإضافة إلى ما تعرض له من أنواع المنع والتهمة، من المؤسسة السياسية ورقابة المجتمع المدني، بعد أن تجرأ على ملامسة قضايا حساسة تدخل في نطاق المحرمين (السياسة والجنس).

ففي مقدمته الاستهلالية لرواية «تلك الرائحة»، وتحت عنوان «على سبيل التقديم»، يرفع صنع الله الستار عن مسار الرواية في مواجهة سلطتين أماسيتين، رقابة الدولة أولاً، ثم المجتمع المدني (والناشرون جزء منه) لا في مصر وحدها، بل في العالم العربي بأكمله ثانياً، فهي مثال المقدمة المثقفة التي ارتأى صاحبها التشديد على ظروف النشر بالدرجة الأولى.

## ١ - الرواية في مواجهة رقابة المؤسسة السياسية

والجدير ملاحظته أن «تلك الرائحة» كتبت بعد تجربة صنع الله إبراهيم التي تربو على خمس سنوات في السجن السياسي (يناير ١٩٥٩ - أبريل ١٩٦٥)، وفيها العديد من القرائن التي توحي بكون هذه الرواية شبيهة بالسيرة الذاتية، حيث تتماثل الشخصية الرئيسية - والتي تظل بلا اسم في تلك الرواية - مع شخصية المؤلف، في الخروج من السجن لمواجهة واقع

## نظام النقد مع الرواية العربية

جديد يدفع إلى الاختراب، يراء الروائي هلاميا وهيميا في بعض مظاهره وممسسوخا، عالم لا تقود فيه معاناة الإنسان إلى حد مشرق، بل تزيد من غريفته، ونحته أن يتعلم كيف يتعامل مع مستجداته الطارئة التي مسّت كل المستويات الاجتماعية.

كما يذكرنا الروائي في مقدمته بالسيفلين الذاتي والموضوعي اللذين كثبت فيهما هذه الرواية، فكانت - عندما كثبت - تلك الراتحة - خارجا لتوي من السجن، خاضعا للرقابة القضائية التي تستلزم الحضور القسري في المنزل من غروب الشمس، حتى شروقها، وكانت أقضي بقية اليوم في التصرف على عالم البتعت عنه أكثر من خمس سنوات، وما أن أوي إلى حجرتي، حتى أجد نفسي مدفوعا لأن أسجل بلعسات سريعة ما مر بي من أحداث ومشاهدات كانت تهزني بعنف وتدمر لي عجزانية، ثم أزيح هذه اليوميات جانبا وأعود إلى رواية، بدأتها في السجن من عالم الطفولة (ص 8).

ولم تكن طباعة الرواية تنتهي حتى صدر الأمر بمصادرتها، ففي محاولة منه لإتقان كتابه، ذهب صنع الله إلى مقابلة طلعت خالد أحمد معاوني عبدالقادر حاتم وزير الإعلام - في ذلك الوقت - وكان يرفقته بعض كبار موظفي مصلحة الاستعلامات، كانوا حضروا ليمتلوا، ويخرجوا على الكتاب المذكور كطاهرة اجتماعية، كثير فيهم نوعا من الفضول المناخر الذي يحمل في طياته حقدا دنيئا تجاه شخصية الكاتب، وكانت نسخة من الرواية المصادرة ميسوطة أمامهم، وقد غطتها ملاحظات بقلم الأحمر.

## ٢ - الرواية في مواجهة المؤسسة النقدية

لم تتوقف معركة صنع الله إبراهيم ضد ريدود فعل المؤسسة السياسية فحسبه، بل كان يتصدى كذلك إلى جبهة أخرى لا يقل فيها الصراع شراسة، حيث جيوب المقاومة ضد كل ما هو جديد أو مغاير، أو لا يتسجم مع لفحة المرحلة (الواقعية الاشتراكية) على صعيد الرؤية الفنية، فعناصر المناهضة مترسطة في طبقة النقد المحافظ من جهة، ونظيره الأيديولوجي من جهة أخرى.

## ٢ - ١ - الخطاب النقدي التقليدي

يقوم النقد التشتيعي عادة على فكرة اختزال النص في سلسلة المقاطع الجنسية غير المحتملة، ومن هذا المنظور الضيق، فإن هذه النصوص تسيء إلى الجمهور، وتغل بالآداب، وتشرف من جامدة الأدب المذهب العليق.

لقد كان رد الفعل النقدي القوي لا يحس حقي هو أحد أشكال هذا الخطاب النقدي المتناع والرافض لكل التزياع عما هو سائد من معايير فنية وقوالب أدبية جاهزة، إلا لم يستمع يحيى حقي ما جاء في تلك الرواية شكلا ومضمونا، كتب في صوره الأسبوعي مقالا عنيفا جاء فيه: «الزالت التحمس على هذه الرواية القصيرة التي ذاع سينتها أخيرا في الأوساط الأدبية، وكانت جديدة بأن تعد من خيرة إنتاجنا لولا أن مؤلفها زل بحماقة والتعطاط في الذوق، فلم يكتف

بأن يقدم إلينا البطل، وهو منشغل بجملد عميرة (أو اقتصر الأمر على هذا المكان)، لكنه مضى فوصف لنا أيضا عودته إلى مكانه بعد يوم، ورويته لأثر التي تلقى على الأرض.

تقرّرات نفسي من هذا الوصف الفسيولوجي تقرّراتا شديدا لم يبق لي ذرة من القدرة على تذوق القصة رغم براعتها... (ص ٧).

والظاهر أن المعايير التي احتكمت إليها المؤسسة السياسية هي مصادر الرواية هي نفسها تلك التي استند إليها بحري حقي في هجومه العنيف على الرواية، وهي بطبيعة الحال معايير أخلاقية وسياسية بالمرجة الأولى. الأمر الذي حال دون أن يجد هذا العمل طريقه إلى التداول الجماهيري الأوسع.

## ٢-٢ - الخطاب، التقديم، المصاحبة

إذا كانت المؤسسة السياسية قد صارت الرواية بباركة، غير مباشرة، من الخطاب التقديري الاشتراكي الدوجماتي، فإن هذا لم يحل دون تعاطف العديد من الأصوات مع مجلة صاحب «تلك الرائحة». كان من ضمن الأصوات التي صعدت بجانب الكاتب في سجلته تلك، القاص يوسف إدريس الذي طعن الرواية بمقدمة مهمة، كان لها فضل كبير في تلك الحصار عن حرية الرواية والروائي زعنن. وللتذكير فقد كانت تربط صنع الله بيوسف إدريس علاقة صداقة سابقة، عرفت صاحب هذا الكتاب منذ أكثر من عشرين سنوات. فقبل ملامح الوجه أحيانا أحس به كالطائر الذي يخرج من الظل، ومعه فرحت صنع الله، وهو أحيل لم أشهد مرة متلبسا بخاطر ليس من صنع، أو بشكرا لم يطق على تحصيلها... (ص ١٩).

لقد كان وقع الرواية على يوسف إدريس مثيرا لما هو سائد من الأعمال الروائية في تلك المرحلة، وهذا ما دفعه إلى وصف قرائه للرواية ذلك الوصف المثير، «قرأها». بل التهمتها في جلسة واحدة، جلسة كنت خلالها أسقط على الكاتب، وكثيرا ما اعتقد صنع الله الأول وكثيرا ما أحس له يريد وكأنما بصير أيوب أن يؤلم القارئ ويؤذي، ولكني حين انتهيت أحسست أنني نسيت فقط أمام فتان عاد، ولكني أمام موهبة جديدة، وكأنما ولدت في الغيبة» (ص ٢٠).

خلال هذا التقديم، يستعرض يوسف إدريس أهم الخصائص الفنية والأسلوبية التي ميزت هذا العمل، ووفرة الجمل القصيرة الحادة، وعدم العناية بانتقاء المفردات وسلامة اللغة، دون أن نغفقه كذلك الإشارة إلى مظاهر «القيح» الذي يعدم النفوس الحساسة. كل هذه المميزات هي بعض المظاهر التخصية التي تشي بخصائص أسلوب سرودي معرّوف، هو الأسلوب «التفراطي» الذي تبلور من خلال مطالعات صنع الله لأعمال همنجواي، التي كان لها الأثر الفعال على أسلوبه في الكتابة السردية.

وبالإضافة إلى إصرار الروائي على الكتابة بلغة مطبوعة بـ «الفجاجة العامة المنحلة الذوق»، هذه الحاجة تعني رفض الأناقة اللغوية، ورشاقة الألفاظ وجماليات التعبير، وهي في

## تطلب التضامن مع الرواية العربية

حقيقتها لغة أدبية جديدة، وطرائق مغايرة في تمثيل الواقع، لا بد أن تجيء متصارعة مع لغة وأسلوب القوى المحافظة وطرائقها، وذلك ما ستصبح عنه بجلال، طبيعة التغيرات الفنية التي بدأ يعرفها المشهد الأدبي مع بروز أسماء حملت لواء التجديد في الرواية العربية آنذاك.

ولئن كانت القيم الجمالية عرضة دوماً الثورة النوق كمبدأ أدبي معروف، فإن من السذاجة الحرص على تأييد تجربة جمالية ما، وترسيم معاييرها التذوقية في شروط تاريخية تعرف متغيرات فارقة بين مرحلتين، وتشي بمخاض عسير في حركية المجتمع على كل الأصعدة، وهذا ما نستشفه من حديث صنع الله مثلاً: «ألا يتطلب الأمر قليلاً من التبحر للتعبير عن التبحر المتمثل في سلوكه فيولوجي من قبيل ضرب شخص أعزل حتى الموت، وتُضيق منقذ في شرجه، وسلك كهربائي في فتحته التأسلية. وكل ذلك لأنه غير عن رأي مخالف أو دافع عن حريته أو هويته الوطنية؟» (ص ١٠).

أما من طريقة التأليف، فقد قرر صنع الله أن يحافظ على عمله هذا على متوال اليوميات، بعد أن رتب محتوياتها بطريقة خاصة، وذلك بعض جوانبها بهامش مستقبلة جمعها في نهاية النص، وأطلق على النص اسم: «الرائحة النتنة في أنفي». لكن يوسف إدريس اعترض على فكرة الهوامش<sup>(١١)</sup> معتبراً إياها مقالات في التجديد، وأقع الكاتب بنقلها إلى داخل النص معترضاً على العنوان السابق حتى تم التوصل سوية إلى عنوان الرواية الحالي.

أخيراً، دفع صنع الله بالرواية إلى الطغمة وأهواء التسلط حسن تصميماً للغلاف، وبكلمة موجزة على الغلاف: «شيء بالإنفيمتو» من توقيع كمال القلشي ورووف مسعد وعبد الحكيم قاسم هذا نصها: «إذا لم تعجبك الرواية التي بين يديك، فالغضب ليس ذليلاً، وإنما الغيب في الجو الثقافي والفني الذي نعيش فيه، والذي سادته طوال الأعوام الماضية الأحمال التقليدية والأشياء الساذجة السطحية، ومن أجل كسر المناخ القبي المسكد الذي تجسد، نصمم على هذا النوع من الكتابة الصافية المؤلة أحياناً» (ص ١٢).

وهي أثناء تعليقه على هذه التقدمة، في سياق إعادة تقييم التجربة، لا يخفي صنع الله الثورة الحماسية المكننة بثقة لا حد لها، والأحكام التي ثبت خطأها مثل حتمية قيام الاشتراكية في مصر، معتبراً كل ذلك من سذاجات المراهقة السياسية.

وكيفما كانت الحال، فقد دعا يوسف إدريس القارئ إلى الاطلاع على الرواية قصد التوقف عن كتب عند طبعها، لتجاوز كل التقييمات المفروضة، والمقاربات الضيقة الأفق، والتي عملت على تشويه العمل وتصفيتها، لسبب أو لآخر يقول في هذا المضمار: «هائي أريدكم أن تقرأوا القصة، وتخوضوا التجربة وتحسروها، وتطلقوا عليها بعد ذلك ما شئتم من أسماء» (ص ٣١).

إلا أن يوسف إدريس لا يخفي أن هذه الرواية قد تصدم أفق القارئ، وتوقعه هي حيرة من أمره، لأنها رواية كتبت على غير ما جرت عليه العادة على المستوى الأسلوبي والتقني من



جهة، كما أن صنع الله إبراهيم اتجه إلى المزج بين صوت الكاتب والصادر والشخصية الرئيسية مزجاً يساهم بتصويب أوفر في ترسيخ تطبيب أفق الانتظار، وإحداث أنواع التأويلات التي لا تنتهي بانتهاء قراءة الرواية.

### ٢ - موقف مؤسسان النشر من الرواية

إن التنوع الحفلات قصة تلك الراحلة مع دور النشر، لا بد أن تستوقفه بعض الأطوار القريبة التي لازمت نص صنع الله طوال المستنيلات إلى حين خروج الطبعة كاملة في نهاية الثمانينيات، ذلك أن رواية صنع الله إبراهيم القصيرة (تلك الراحلة) نشرت طبعتهما الأولى الكاملة في مراكش عام ١٩٨٦، وتقدم الصفحة الأولى تاريخها موجزاً لهذه الرواية:

- الطبعة الأولى الكاملة في مراكش - ١٩٨٦.

- الطبعة الأولى (صودرت) مكتب بوليو، القاهرة - ١٩٦٦.

- الطبعة الثانية (غير كاملة) دار الثقافة الجديدة، القاهرة - ١٩٦٩، أعيد نشرها بواسطة

كتابات معاصرة، القاهرة - ١٩٧١، والمجلة اللبنانية «شعر» - صيف ١٩٦٨، غير كاملة في الحالتين.

إن قصة هذه الرواية مع مختلف المؤسسات التي أحالت دون نشر الكتاب، أو نشره مع إدخال تعديلات عليه، تحكي ضمنياً عن محنة الكاتب في عائلته العربية مع المؤسسات السياسية الحاكمة من جهة، والتيار المحافظ من جهة أخرى، بالإضافة إلى طابور طامس من الانتهازيين معتمداً في بعض دور النشر التي لا تتورع في التهاوية على حقوق المؤلف، أو استغلال عمله لأغراض مادية بحتة، دون علم من الكاتب نفسه، وإهدار حقوقه كاملة في مرات عديدة.

وهذا ما يبرزه سامية محرز في معرض حديثها عن أزمة نشر هذه الرواية على الخصوص، وذلك عند قولها: «أما سياسة النشر التي تجلب القارئ فحاجية النص وعاميته»، فتكشف بعد ذلك حينما يروي الكاتب تاريخ الطبعات غير الكاملة من «تلك الراحلة»، وهو يرى في ذلك قصة إتكاف حقوق المؤلف، وضرر الطابع التجاري على الإنتاج الأدبي، فدور النشر المتعددة التي فرت نشر المخطوطة - على الرغم من القرار الرسمي بحظرها - فعلت ذلك بالطريقة التي تعدها أفضل لها، أي الطريقة التي تبعدها عن مشاكل الرقيب»<sup>(١٢)</sup>.

لنحضي بنا المعطيات المسالفة إلى أن هذه المقدمة تطلعا على طبعة صراخ الكاتب مع نظام المؤسسة الرسمية الذين لم يستطيعوا تبرير الأسباب الحقيقية التي دعتهم إلى مضادة الرواية ومنعها، في حين أبرز صنع الله الإشكالية الأساس بين الكاتب ومعارضيه، وتتمثل هذه الإشكالية في كون الرواية تشكل قطيعة مع كل المعايير الجمالية والأخلاقية السائدة والسابقة، هذه القطيعة هي التي هيضجت - بحماسة منقطعة النظير -

## نظام المصداق مع الرواية العربية

تتبادر المؤسسة السياسية الرسمية، في الوقت الذي كان لها الوقع الحسن على نخبة من المثقفين المثوريين الذين لا يصدرون في أحكامهم عن تصورات عقلانية متصلة (سياسية أو جمالية، أو أخلاقية).

هذا ما حدا في شروط أخرى وطبقة مستهدفة من القراء في الضفة الأخرى من العالم العربي، وبالطبع في المغرب، إلى إعادة الاعتبار لهذه الرواية ونشرها كاملة. الأمر الذي يشي بأن أطق التفكير القارئ الغربي قد تغير، بعد أن تضمن هذا القارئ مضامين الرواية (سياسيا وأخلاقيا) وتمثل طريقة صياغتها (جماليا).

ونشير في هذا الصدد، إلى أن جذوة الإثارة التي تعجز بعض مقدمات الأعمال الأدبية الشهيرة في بدايات نشرها، لا تدوم طويلا، فمصرعان ما يصبب تلك الجذوة القنطرة نوع من الوهن وشيئا فشيئا تغيب تلك الجذوة ومع مرور الزمن، وتتالي المراحل لتطفئ جذوة الإثارة وتصبح واقعا ينتمي إلى تاريخ الأدب<sup>(14)</sup>.

إذ إن ما يسمى بـ «الإثارة الأولى» *provocation initiale*، ما التي تجسدت في المعايير الأخلاقية والجمالية العامة التي رفضت هؤلاء إلى رفض هذا العمل الأدبي، ستغدو هي الأخرى ضحية لكر التقليد<sup>(15)</sup>، حيث تتحول عناصر تلك الإثارة الأولية - بكل مظاهر الرفض التي كانت تتحوي عليها - إلى إحصيات تمويه برائحتها الزمن الأدبي، بعد ذلك إلى مرتبة الكتابة - المعيار، حيث تتحول أخلاقية الصياغة الجمالية إلى سياسية متجاوزة، لا تثير أي رد فعل حنون من لدن أطق التفكير القارئ<sup>(16)</sup>.

هكذا بدأ لنا أنه لا يمكن اختزال رفض عمل أدبي ما في طبيعة الوقع الجمالي فقط، كما يشدد على ذلك ياقوس، بل يتعدى ذلك في «تلك الراتحة» إلى جوانب أخرى سياسية وأخلاقية. وهذا ما حاولت المقدمة جاهد أن تلفت إليه الانتباه. من خلال ما سبق، نخلص إلى ملاحظات مهمة، يمكن إيجازها كالآتي:

- استهداف المقدمة ظروف الولادة المعسرة لعمل، وما تجشمه الكتاب صنع الله إبراهيم من جهد من أجل الحفاظ على سلامة النص، على الرغم من كل ظروف الحصار التي تعرض لها مصريا وعربيا، كما يشهد بالمثقفين الذين احتضنوا الكتاب، وبصوه في لحظات اشتداد الخناق على الكتاب، وكتابه.

- أهمية الخطاب التفديهي في روايته، «تلك الراتحة»، حيث يمكن اعتباره وثيقة تعدد طبيعة الممارسة السياسية والأدبية في مرحلة محددة من تاريخ مصر خاصة، والعالم العربي عامة. هذه الوثيقة مسنودة بمعتقدات (يوهان) بيرز طبيعة الأفكار الجديدة التي يفرد روادها خارج المربع، متحدين بذلك عقلية الطوطم على الصعوديين السياسي والأدبي، كما تقدم، في الآن نفسه، نموذج قرائتها، وطبيعة الوثائق التي يجب اعتمادها لتجاوز صدمة الجديد من الأفكار والمقولات الجمالية عامة.

### ثالثاً : الخطاب التقديمي الغيري بين التلويح والتقدم الموضعي

عادة ما يتم التقديم الغيري عن طريق استكتاب مقدم آخر لنفسه، يقوم صاحبه بدور تحفيزي للقارئ من خلال تقديم شهادته حول المؤلف والمؤلف في آن واحد، وهذا التقديم لا يختاره المؤلف

(أو الناشر)، اعتباطاً، فهو شخصية ذات مكانة إبداعية خاصة، ووضوح اعتياري معين.

وعادة ما يكون بين التقديم والمؤلف أكثر من قاسم مشترك، فقد يجمع بينهما الاهتمام التقاضي لنفسه، أو الحساسية الفنية ذاتها، كما قد تكون بينهما علاقات حميمة خاصة، وهذا ما يحيل الخطاب التقديمي الغيري إلى «ميثاق خطاب تجزء يد ثانية». وهذه اليد الثانية إيد التقديم تصافح الأولى إيد التقديم لها وتشد من أزرها<sup>(1)</sup>، إنه كذلك الضامن لعنصر جودة للقروء، باعتباره المطلع الأول على المؤلف.

وتعتبر التقديمات الغيرية محطة أساسية في إبراز طغوس الكتابة الروائية في علاقتها بالتلقي (المقدم والجمهور)، كما تحدد في الوقت نفسه، مجموعة من الشروط التاريخية التي وجهت هذه الكتابة الروائية.

في هذا الصدد، لا تخلو أهمية التلويح عند الروائي حنا مينه لتداول قضايا الخطاب التقديمي الغيري. أما ممكن هذه الأهمية، فيتحدد في عدد التقديمات المصاحبة لمجموعة من رواياته، علاوة على طولها (فقد يربح التقديم الواحد منها على أربعين صفحة في الرواية الواحدة)، ناهيك عما تثيره هذه التقديمات الغيرية من قضايا متعلّقة بجذوى كتابة المقدمة نفسها ووظائفها.

غير أن ما يلفت الانتباه بخصوص مقدمات روايات حنا مينه (أو جلها تقريباً درما للتميم) أنها عبارة عن مقدمات غيرية، فهي بالتالي، تمثل نمطاً وعي هؤلاء التقديمين Prologues بالإنجاز الروائي لدى حنا مينه، إضافة إلى أنها تعالج جوهر أسئلة المرحلة على سعيد كل من الكتابة والتلقي، وتجيب - ضمنياً - عن طحوى الخطاب التقديمي كممارسة أدبية نادرة التداول في ثقافتنا العربية.

- فكيف تمثل المقدم العربي الخطاب التقديمي؟

- وما هي علاقة الخطاب التقديمي بالخطاب الروائي؟

- وما هي درجة الذاتية والوضوحية فيما كتبه هؤلاء التقديمون؟

للإجابة عن هذه التساؤلات الجوهرية وغيرها، سنحاول الاقتراب من بعض التقديمات التي كتبت في صدارة بعض روايات حنا مينه، حيث سنتوقف عند مقدمة الأديب السوري واكيم استور الرواية: «الذئب»، وسنخرج بعدها على مقدمة رواية: «الصايح الزيل»، التي حبرها شوقي بغدادي، ثم نلامس عن قرب مقدمة رواية حنا مينه: «الشمس في يوم غائم» التي

## خطاب المقدمة في الرواية العربية

انجزتها الأدبية نجاح المطار، مركزين على أهم القضايا التي تثارها هذه التقديمات الغيرية من جهة - وإبراز طبيعة العلاقة بين هذه التقديمات وروايات حنا مينه من جهة ثانية.

### ١ - مقدمة ذات طابع نظري

يمدو أن نعلم، وهي التقديمين بقضايا الكتابة الروائية عامة، وكتابات حنا مينه، طبيعة التباين والاختلاف، فبناء تقديم واكيم أستور لرواية «المدخل» هي شكل شهادة على مسار إبداعي متتابع، لا يخلو التقديم خلالها الارتباط الحميمي بينه وبين المقدم له، يقول واكيم أستور: «هذه ليست مقدمة كما أراها حنا، إذ لم تعد بيننا مقدمات، ولكن تكون نهايات (...) هذه ليست مقدمة، هذه ليست رسالة، هذه شهادة... شهادة على مسيرة لم تكتمل بعد» (١٢٦).

لم يستطرد واكيم في بحثه عن توصيف خاص لما هو بصدد تقديمه: «هذه ليست مقدمة، هذه ليست رسالة، هذه شهادة، شهادة على مسيرة لم تكتمل بعد، مسيرة بدأها القدامى بالضرب على الحديد «حديد بارد» والدق على «الأرض الناعمة».

بدأ الحديد يسخن، والأرض تفتق، لحية أيها القدامى!

وأخبرت أغلب الصفحات من جديد عجباً كيف قال بعض الأساقفة إن حنا قد ابتعد، لقد ظاننا أن سعيد حزم لم يتوقف على الضلالت، كان يسير وقطع مسافة كبيرة في غفلة منا، وأصبح الحديث أكثر شمولاً وغنى وحكمة، لقد خرج البحار إلى العالم، وأمسى أكثر لضجاً وقتاً» (ص ١٠).

يبلغ إطراد واكيم أستور على رواية حنا مينه نبرته حين يقول: «حنا يا حنانا، يا كتاب ملاحنا و«هكواتيناه العزيز، يا طير جيلنا وظهورنا الشايع، يا ابننا الحبيب الذي به سرورنا» (ص ١٠ و ١١).

فلا نحتاج إلى كبير عناء لكي نكتشف على نوعية هذه المقدمة ذات النفس التقريري، والتي لا تقتصر روح المجاملات، ولا تخلو من إطراد له سياقه التداولي الخاص، مع العلم أن هذا التنوع من التقديمات، هي غالب الأحيان - لا يضيف شيئاً جديداً ولا جيذاً إلى الكتاب المقدم له، ويمكثها (التقديمات) أن تكون ذات طابع تجاري أو إشعاري بالدرجة الأولى.

### ٢ - ترجمة المقدمة بين أسلوب التقرير والتفا الموضعي

يتسمال شوقي بنداري - كاتب مقدمة رواية «المصابيح الزرق» - من مستوى كتابة التقديمات، وأهميتها هي الخطاب الروائي عامة، ويستطرد قائلاً: «لا أدري لماذا تكتب التقديمات، ومع ذلك فمن نكتها» (١٢٧).

إن هذا التساؤل حول جدوى كتابة التقديمات ظل - إلى وقت قريب - غير مفكر فيه من لدن مقدمي الروايات العربية، وطرحه بهذه الصيغة التي نلمح من حيرة وتردد من أمر ديباجة خطاب مقدمة ما، يتناسب ومقام المقدم له على الصعود الأدبي.

على هذا النحو، لذا الخطاب التقديمي الذي يسمي إلى مجرد تمجيد الكاتب غير مقنع، ولا يساهم في اجترار الأسئلة الحقيقية المتعلقة بقضايا الكتابة والنقد. فما هي بدائل هذا الخطاب الذي يراء من خلاله تجلّز المقدمات النكوفة، ذوات الطابع التقريضي؟

يجيب بغدادي، بعد ذلك عن تساؤله السابق: «لكنها حيناً رسالة، وحيناً آخر ورقة مطبوع، وأحياناً كتابها حديث معلم، أو هزيمة مناسبة. ولكن ما كانت، فهي ولادة نوع من رهبة الكاتب حيال أثره عندما يقدمه لقارئ، فهو يحس نوعاً من الخشية إذا ما واجه القارئ وجهها لوجه دفعة واحدة، فلا بد إذن من ضربات على خشبة المسرح قبل أن يفتح الستار، ولا يرضى عن عاصفة من التوسيق تسبق قصة رافضة من البالية، أو مسرحية شعبية من الأوبرا، فكيف أصنعها معك يا خيال» (ص 5).

هكذا تستطيع الحديث عن نوعين محددين من أنواع التقديم، يتخصل منهما الخطاب التقديمي، النوع الأول، متعلق بالتقديم الذي يقدم عمل غيره، فالتقديم في هذه الحالة عبارة عن رسالة معقدة بمجموعة من الإشارات والإيحاءات التي يثرها القدم بمسند الأثر الأدبي، دون أن يصل التقديم إلى لغو النقد الجازح، أو تخريب آفاق انتظار القارئ له، ما عدا بعض الإشارات، أو التحويلات الصغيرة التي تفسح جانباً ما من جوانب العمل الأدبي، على الخصوص إذا كانت العلاقة الشخصية وطيدة بين الطرفين، ولا تسمح بغير الإطراء.

النوع الثاني، متعلق بالكاتب في علاقته بالجمهور، فالتقديم، في هذا السياق، ضرورة نفسية لتبيين الجو المناسب للحوادث في محاضرة القراءة، كما أنه تهيئ لا بد منه في استراتيجيات القراءة التي تقتضي أن يتهيأ القارئ وجدانياً ونفسياً لخوض لغمار القراءة، وهو إعداد معنوي كقبول بأن يسير السبل، ويعيد الطريق للعبور من فضاء ما قبل النص إلى فضاء النص، وهو أحد الوظائف الأساسية للخطاب التقديمي.

أما ما نرى في هذا الخطاب، فهو كما في تراجمه بين الدراسة التحليلية المفصلة، والخطاب الوسيط الذي يراود القارئ ويستدرجه نحو عوالم القراءة، بناء على معطيات يعرضها القدم عن الروائي، من قبيل تعداد محاسن العمل الأدبي، أو محاولة مقارنته بشكل موضوعي، «فكثمة أشباه كثيرة جديدة أن تقال في الحديث عن هذا الكتاب، ولكنني أكتب مطبوعة لا دراسة» (ص 15) (١٢).

إن ما نستشفه من كلام شوقي بغدادي، هو تقاديه الخوض في قضايا نقدية بعنة، يصل من خلالها القدم إلى خلاصات نقدية قد لا ترضى القدم له، أو قد تجعل صورة العمل الأدبي مشهورة منذ البداية. وهذا ما يفسر لنا ذلك التحوط للحوادث من أن يتحول التقديم إلى ممارسة نقدية ذات طابع موضوعي.

مقابل ذلك، تجتج كافة النقد التقريضي في أكثر من إشارة نقدية، حيث ينتقل شوقي بغدادي، بعد ذلك إلى استطلاعي أهم قيمة مركزية يعوججها بعد القدم رواية «العصايع

## نظام القصص مع الرواية العربية

الزرق، جذيرة بأن تحكي، ويبنى حكمه هذا على مجموعة من ثوابت العمل الإبداعي الناجح، وهذه الثوابت هي كما يلي:

- التمتع الكافي للأعمال الأدبية حتى تصير ثماراً بائنة صالحة للقطاف.
- آفة الغرور وعدم التواضع، فلا شيء يقتل المبدع ويجهز على فنه، قدر ما يتسبب فيه الاعتداد البالغ فيه بالنفس.
- الفن صنعة ودرية بقدر ما هو مؤهبة.

كل هذه الخصال اجتمعت في رواية «القصص الزرق»، والقصص بها عنا مينه على المستوى الشخصي، من منظور المقدم، حيث يتتبع مظاهر هذه الخصال كالتالي:

- استغراق كتابة الرواية مدة ثلاثة أعوام أو أكثر.
- حرص الروائي على إطلاع مجموعة من رفاقه على مسودة الرواية، ليهيدوا وجهات نظرهم في أمرها، فمنهم من كان رحيماً به في نقده، والبعض الآخر كان قاسياً عليه.
- حسن إنصات حنا مينه لكل الآراء، والفتاح صدره لكل المقترحات، واستعداده بالتخلي للاستقتاض برأي الآخرين قبل إصدار العمل الأدبي في جلته النهائية.
- على إقناع هذه الخصال الحميدة، راح حنا مينه يعد كتابة الرواية ذاتها مرات عدة، حتى استوت على نكر الترجمة الهادئة، وغدت في مستوى الأعمال الروائية التي يحترم أساليبها أنفسهم، وذلك على ضوء الانطباعات التي تقاضها من أسبغلتها، والتي حفزته على التفتيح والتعديل والتسويد والتبييض.
- يقول شوقي بغدادي: «هذه هي قصة القصص، فمادام صنع إن بعد هذه السنوات؟ ماذا قدم للقاص؟ هذا هو السؤال الذي يحير، ويرد عليه جواباً صحيحاً.

يا حنا...

أنا من هؤلاء الذين عاشوا روايتك صفحة، وشاركوا بتأليفها - إذا صبح التعبير - ولقد قلت لك رأيي شفاهاً، وما أتدا أقول الآن على التلا الأكبر، فأجمع شهادتي إلى الشهادات الأخرى، وهتلى عن نفسك بينها، إذا كان لا بد من شهادتي كي تجد نفسك، (ص ٩).

لم تقف هذه الشهادة على الإطراء فقط، إذ بعد التذكير بمظمون الرواية، ينتقل المقدم إلى إبراز طبيعة تجربة حنا مينه الروائية السابقة قصد بلورة عناصر التطور والتقدم في مسار كتاباته، فقد كان حنا مينه مأخوذاً - في أعماله السابقة - بالقلب الخطابي المباشر، وهذه الصفة إن تلازمه طويلاً، إذ سنشهد نوحاً من التهور من رقة هذا القلب الخطابي في أعماله السردية اللاحقة، ذلك أن لا شيء يقتل الأثر «من أن توضح النتائج قبل المقدمات، وأن ترمم الأحداث والشخصيات حسب نماذج مسبقة (...)» وعندما نقفد ثقتنا بقدرة القارئ على الابتكار كما نبتكر، فنبعض على يديه وكتفا يدينا كما نقوده خطوة إلى الغاية، فإننا هو يمل سحبتنا بعد مسيرة خطوات، فيتألم، ويترأى، ويأخذ إحساساً من اكتشاف بسهولة أنه

خيال خدعة ساذجة، لربما فقدته بعد هذه التجربة إلى الأبد» (ص ١٠). ليرد بعد ذلك قائلاً: «إن تذهل القارئ لوهلة عن نفسه، وعنده، فلا تربطه إليك بغير الصداقة والثقة والحماسة، ثم لن بعدها أنه بالغ مملك الغاية المنشودة» (ص ١١).

بعد سرد مجموعة من الخصوصيات الميزة الإبداع هنا منه، يشير شوقي بقادي الانتباه إلى فجوة لو سدت - في رأي القارئ - لأمكننا وضع الرواية. وبلا ترد في مصاف الأثار الروائية العالمية الطائفة، فمن يفرغ من قراءة الرواية «يحسن أنه لم يطلع إلا على جانب من حياتهم (أي شخصيات روايته)». أما الجانب الآخر، فقد بقي في الظلال. وأن القارئ يظل ينتظر شيئاً ما، أن يحكي له عن أشياء أخرى غير مفهوم الحياة العامة في أيام الحرب» (ص ١٢).

لقد كان على هنا منه أن يمد تلك الفجوة التي جعلت الرواية عبارة عن مجموعة من الصور التي يأخذ بعضها بوقاب البعض، ولا يكتفي بالتقاط الظاهر الخارجية منها، بل عليه الالتفات إلى الحياة الخاصة لكل شخصياته، فالبطولة «لا تكون في الأعمال الخارقة وحدها، بقدر ما تكون في أن يعيش الإنسان إنسانيته بكل بساطة» (ص ١٦). وكأننا بالقدم يستهدف توجيه ملاحظات نقدية - بطريقة غير مباشرة - على الكاتب أن يستفيد منها في لاحق أعماله. عملاً بنقيض الحكمة القائلة: «ليس في الإنسان أبداع مما كان».

كما يعرف القارئ بأنه كان بإمكانه تناول قضايا أخرى في سياق هذا التقديم، إلا أنه أحجم عن ذلك ما دام مقام التقديم لا يتناسب ومقام المقدمة. بهذا المنهج يقدم على تعوم الممارسة النقدية الموضوعية لا يبرحها، يدعي عدم تناسب مقام المقدمة بمقام الدراسة الموضوعية.

## ٢ - المقدمة باعتبارها شكلاً أدبياً لا نقدياً

بخصوص تحديد مفهوم «المقدمة» على المستوى النقدي، وما يشهده ذلك من إشكاليات على سعيدي الإبداع والتلقي، سنتوقف مع نجاح العطار في مقدمتها لرواية هنا منه: «الشمس في يوم غائم»، إلا أن ما سيميز هذه المقدمة هو ورودها على شائكة بيان أدبي حول «ماهية المقدمة».

أما عن طبيعة تمثل بعض الأدباء للخطاب التقديمي، وفهمهم لخصوصيته ووظيفته، فإن الأمر لا يخلو من تعارض في وجهات النظر. فإذا كان هناك من يعتبر المقدمة جواز مرور نحو عالم النص، يتيح للقارئ تمثل المعطيات التي يوفرها الخطاب التقديمي، باعتبارها عدة ضرورية للعبور نحو الضفة الأخرى للنص، فإن فئة أخرى من كتّاب المقدمات (الغريبة هذه المرة) تنهزم من هذه الفكرة، انطلاقاً من لا جدوى إمكان شرح سحر الجمال الذي تستبطنه القصص. فالمقدمة من منظور نجاح العطار ليست جواز سفر، والقراء ليسوا حضراء حدود. «لأن الفن في واقع الإبداع، حقيقة، ولأنه في تأخره، سحر، والسحر في الجمال كل الجمال. وكيف يشرح سحر الجمال»<sup>١٢</sup>.

## نظام المقدمة في الرواية العربية

فلا تتوزع الكتابة في رفض هذا النوع من المقدمات، ترفضها «تكريما للكلمة»، وكذا «أن الفن لشوة إحساس بالحقيقة وبالجمال، وسفارة لهما إلى الدنيا، وسفارة باسمها من أرضنا إلى سيرة منهاها، ونداء بتخلي، وبإعجاز القيود والحدود، ولهاهما أيضا (...)».

لتقرأ الأثر، إذن، كل على طريقته.

والأثر الذي يح أيدنا رواية، وأنا أحب الرواية، بالرغم من أن هذا الحب لهذه الأداة التعبيرية، لا يعطي قيمة لعمل بعينه، لأنه حب للرواية، وليس لكل رواية،<sup>(11)</sup>.

إن نجاح العطار لا تجد مانعا لإعلان ثورتها على كل الأصناف التي رسمتها التصورات التقليدية على مستوى الإبداع والتقدم - على حد سواء - عند كتابة المقدمة، بهذا النفس الانشائي الصريح، تصور الكتابة على إسقاط تلك الأوهام المفلوطة التي تدعي أن المقدمة هي اختزال للنصوص، أو أنها صورة مصغرة عنها، أو جواز سفر إلى مجاهلها.

هذا التطور لمعية المقدمة، ينهض على فرضية عدم جدوى تقديم تفسير الأثر الأدبي لتفسيرها تبسيطيا، ولا اختزاله اختزالا موجهًا، انطلاقًا من مبدأ اعتبار أن كل قراءة لها تميزها، وكل ثقل له خصوصياته، الأمر الذي يساعد لا محالة، في خلق افتتاح النص وتعدد معانيه، وبالتالي أمثاله في الزمن الحاضر، فالتأني، فالتأني كل قراءة هي مشروع إبداع جديد، وأن الكتابة شكل من أشكال الجدل، فكيف يمكن شرح فعل سحر الجمال، واختزاله على هذا النحو في مقدمة محدودة؟

تفضي بنا الإيضاحات السابقة إلى أن نجاح العطار نتج على قضية استعالة تقديم شرح نص إبداعي شرحا نهائيا، فليس للنص الواحد قراءة وحيدة أو فرائض وحيدة، وأن تعدد القراءات يعني تعدد الثعالي، والقول بتعدد القراءات، هو الكفيل بإعداد القراءة (الممكنة) للرواية خارج القراءة/ القراءات الأولى.

واعتبارا لما أوردناه بخصوص الخطاب التقديمي الفكري في بعض روايات حنا مينه، يمكن استنتاج الخلاصات التالية:

- ازدواجية الخطاب التقديمي الفكري: فهو من جهة، تقديم للأثر الأدبي وعرض لمضامينه الكبرى (الوصف)، ومن جهة ثانية، وجهة نظر أدبية وتقدية إضافية، يقدمها القارئ حول أهمية الأثر الأدبي (التأويل).

- تراوح هذه الخطابات بين النفس التفسيرية (مثال مقدمة واكيم أسنور)، وبين النظرة النقدية التي تستهدف الجمع بين الاحتفاء بالرواية، وإلقاء بعض الأنواء الضالقة على مكوناتها (مقدمة كل من شوقي بغدادي ونجاح العطار).

- تعدد تسميات المقدمات: فهي لدى البعض توطئة، وعند البعض آخر شهادة، أو رسالة أو تحليل.



- ماهية الخطاب التقديمي التقليدية، ويتبدى ذلك الانقباض في التراوح بين هاجس الاختفاء بقصص واستهداف الجانب التحليلي.
- خصوصية هذا النمذ في الخطاب التقديمي لروايات حنا مينه، تكشف الستار عن مرحلة أساسية في ضرورة الكتابة إجمالاً. ويتعلق الأمر بمرحلة تداول النص كمنسوخة قبل ظهوره في السوق في مرحلة أخيرة. وهذه المرحلة ظلت مغيبة في الدراسات النقدية العربية.
- أما الخلاصات المركزية التي نسجلها في هذه الطائفة، فتجملها فيما يلي:
  - تضمنين الروائي في مقدمته لعناصر الحساسية الفنية التي ينسب إليها، والخصوصيات التي يتميز بها، وهذا كقول بأن يعيد بعض التقديمات إلى تصورات قبلية حول رؤية الروائي الفنية، وبالتالي الدفاع عن لون معين من ألوان الحساسية الفنية.
  - طغيان الوظيفة التوجيهية على الخطابات التقديمية في الرواية العربية، فهي سياق تجنب ما يمكن أن يخضع له النص من تأويل مفلوط أو مفروض، يلجأ الروائيون إلى هذا الخطاب القبلي (أي المقدمة) للشرح والتفسير والتبرير والإضمار.
  - مقدمات دائية يوردها الكاتب كرد فعل نقدي على قضايا إبداعية ونقدية ساخنة، سبق أن أثيرت بخصوص أمثلة السابقة. فتكون هذه التقديمات، بالتالي، الفرصة المواتية للمبدع كي يقدم وجهة نظره، بعيداً عن وصاية الناقد، واحتكاره لجال النقد الذي يعتبر في نهاية المطاف مجالاً مشتركاً بين كل من المبدع أو القاص على حد سواء.
  - اشتغال الخطاب التقديمي القهري بدوره على إنتاج معرفة نقدية لها فاعليتها وخصوصيتها، ويمكن أن تشكل هذه التقديمات القهرية ركيزة أساسية في تطور الممارسة النقدية عامة، بواسطة إسهامها غير المباشر في الإجابة عن الأسئلة التي يطرحها النص المقدم له.
  - الغياب الملحوظ للتفاعل الجدي بين الخطاب النقدي والخطاب التقديمي في النقد العربي، مع لفت الانتباه إلى وجود استثناءات في هذا المجال، إذ لم يندلق للخطاب التقديمي أن يشكل مرجعاً نقدياً واضحاً، أو أثر تأثيراً معيناً في الخطاب النقدي، على رغم تحول بعض هذه التقديمات في مراحل تاريخية معينة إلى بيانات أدبية ونقدية شهيرة، يستهدف أصحابها التشنير بأفكار أدبية، وهم جمالية تعد مغايرة ومنزاحة عن المألوف في المشهد الأدبي في الزمن الذي كتبت فيه.
  - تعدد أوضاع الخطاب التقديمي، واختلاف التطور إلى وظائفه، كل ذلك انعكس بصيغة أو بأخرى، على أشكال بلورة هذا الخطاب. وهذا الأمر يظهر بجلاء في تعدد أصناف التقديمات، ومثال ذلك: المقدمة - المقالة النقدية (الجزئية أو الشاملة)، والمقدمة - الرسائل والمقدمة - البيانات الأدبية والمقدمة - لقالة الساحرة.

## مسعود تهراني الفرنسي

Discours préfaciel  
 Unauguration  
 Anticipation  
 Ouverture  
 Mode d'emploi  
 Avant - Texte  
 Plénitude Sémantique  
 Préfacier  
 Préfacier Réel  
 Préfacier Imaginaire  
 Préfacier Apocryphe  
 Préface  
 Préface Originelle  
 Préface éditoriale  
 Préface Posthume  
 Préface Auctoriale  
 Préface Autographe  
 Préface Ultime  
 Préface Tardive  
 Préface - manifeste  
 Epigraphe  
 Paratexte privé  
 Paratextes  
 Paratextualité  
 Périeluxie  
 Métatexte  
 Lisibilité

خطاب التقديمي  
 تدشين  
 استباق  
 افتتاح  
 طريقة الاستعمال  
 ما قبل النص  
 امتلاء دلالي  
 مقدم  
 مقدم حقيقي  
 مقدم متخيل  
 مقدم مزيف  
 مقدمة  
 مقدمة أصلية  
 مقدمة افتتاحية  
 مقدمة بعد الوفاة  
 مقدمة ذاتية  
 مقدمة شهرية  
 مقدمة لاحقة  
 مقدمة متأخرة  
 مقدمة - بيان  
 نص لاحق  
 نص محاذ طاسي  
 نصيوصي محاذية  
 نصية محاذية  
 نص محيط  
 نص واسف  
 هامش



## هوامش البحث

- 1 Gérard Genette: "Seuils", Ed. Seuil, coll. Poétique, Paris, 1987, p. 195.
- 2 Ibid. p. 214.
- 3 أحمد عثمان، رسالة داتني إلى كان غراندي، تقديم وإرجعة من المأثنية من كتاب: الحجاز والتعطيل في التصوير الوصفي، تأليف: مشترك بين باحثين، مطبوعات نقشبوت الدار البيضاء، ط 1، 1997، ص 217.
- 4 خوان ميونسلو، بين ميونسلو وإسبانيا والإسلام، ترجمة: كاتلمة جواد، مجلة: الكرمل، العدد 77، السنة 1996، ص 97.
- 5 المرجع نفسه، ص 97.
- 6 المرجع نفسه، ص 98.
- 7 Gérard Genette: "Seuils", op. Cit. p. 172.
- 8 Ibid. p. 213.
- 9 عبد العالي بوطوب: "المتغيرات النصية بين الوعي النظري والتأويلية النقدية"، جريدة: العلم، (التحليل الثقافي)، السبت 24 أبريل، 2001، ص 11.
- 10 Gérard Genette: "Seuils", op. Cit. p. 216.
- 11 Ibid. p. 219.
- 12 Jean - Marie Schaeffer: "Note sur la préface philosophique", in "Poétique", 57-69, 1987, p. 35.
- 13 "Le nouveau Petit Robert". Dictionnaire Le petit Robert 1993, p. 1759.
- 14 Gérard Genette: "Seuils", op. Cit. p. 199.
- 15 Ibid. p. 27.
- 16 Henri Michaux: "Le discours du roman", Ed. F.U.F. Coll. Essaire, Paris, 1980, p. 26.
- 17 Gérard Genette: "Introduction à l'archéologie", in "Théorie des genres", Ed Seuil, Paris, 1986, p. 157.
- 18 Françoise Van Rossum-Guyon: "Critique du roman", éditions Gallimard, 1976, p. 30.
- 19 Gérard Genette: "Seuils", op. Cit. p. 183.
- 20 Ibid. p. 184.
- 21 Ibid. p. 194.
- 22 عبد الرحيم الملا، "الخطابات النصية، معارضة في التصنيف"، جريدة: العلم (التحليل الثقافي)، العدد 911، السبت 7 أكتوبر 1999، ص 8.
- 23 لا ننسى في هذه الدراسة إلى إعداد الأنطولوجيا شاملة وجامعة للمعلومات الروائية في العالم العربي، وإن كان صغارا هذا - في جوهره - يستعير هذه الأساليب النقدية شعبيا، فموضوعها لا يستهدف بالدرجة الأولى الخطاب النقدي، ذلك أنه من أجل تجاوز هذه الأنطولوجيا يحتاج الأمر، لا محالة، إلى تصغير الجهود المشتركة لمجموعة من الباحثين.
- 24 يوسف النياضي، "بين الأطفال، دار مصر للطباعة (بدون تاريخ)، ص 1.
- 25 المرجع نفسه، ص 1.
- 26 يوسف النياضي، "بين الأطفال"، مرجع سابق، ص 8.
- 27 Gérard Genette: "Seuils", op. Cit. p. 192.
- 28 عبد الرحيم الملا، "الخطابات النصية في الرواية العربية، معارضة في التصنيف"، مجلة: عالم الفلم، العدد 9، 1999، ص 97.

- 39 مواجهة مع اليأس فراكوج في رواية «أصعدة الفيل» - علوية محمد عبد القادر، مجلة «الجديد في عالم الكتب والمكتبات»، العدد 13، صيف 1999، ص 29 و 30.
- 40 عبد الكريم غلاب «هذا الماضي» منشورات الكتب التجارية، بيروت، ص 6.
- 41 ويعد التشبيه إلى أن عبد الكريم غلاب شرع في نشر مقالات هذه الرواية في جريدته «العلم» ابتداء من العدد الرابع ر 10 أكتوبر 1977، كما صدرت في كتاب، وذلك عن الكتب التجارية للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، من بين تاريخ، على أن المقدمة ذكرت بهذا التاريخ: 21 مارس 1977.
- 42 يرى محمد براءة ضرورة التوقف عند التناقضات والأعتساف التي خلفها كتاب «ما الأديب» في حقل الأدب العربي الحديث منذ الخمسينيات، بوصفه قد تزامن مع لحظة لتعمل ثقافية وسياسية، أعطت للأدب العربي إبداعات مثيرة لما قبلها.
- 43 - محمد براءة، «محوالات مفهوم التزامن في الأدب العربي الحديث» مجلة «نزوى» العدد 75، يناير 2001، ص 99.
- 44 المرجع نفسه، ص 98.
- 45 Henri Mitterand: "le discours de roman", Op. Cit. p. 28.
- 46 محمد براءة: «محوالات مفهوم التزام في الأدب العربي الحديث» مرجع سابق، ص 99.
- 47 Bernard Valente: "Esthétique du roman moderne", Ed. Nathan, Desclée éditeurs, Paris, 1993, p. 136.
- 48 قاضل المرواني، «الدينامور الأخير» - دار ابن خلدون، بيروت، ط 1، 1980، ص 8.
- 49 محمد عز الدين الكزالي، «هذا الماضي» - دار ابن خلدون، بيروت، ط 1، 1977، ص 6.
- 50 إبراهيم الصمغون، «محوالات الكلي في الرواية العربية» - مجلة «المعالم» لعدد الخامس عشر، العدد الثالث، شباط 1999، ص 97.
- 51 صنع الله إبراهيم، «محوالات البراءة» دار طرطوش، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة الأولى، 1987.
- 52 G. Genette: "Seuils", Op. Cit. p. 308.
- 53 إذا كانت فكرة الهوامش (Zénithes) غير مرغوب فيها لمعتقد، فإنها تتشابه أحد معيقات بعض النصوص الروائية العربية الشهيرة، حتى أضحت لعبة تستثير الروائي لتجربوها في صميم النص. وهذا شأن رواية «شعوب» القاص - لعمري جبير، الذي وقف هذه الهوامش بكثرة. وانحدا إيانا أنستل المستعارة، شأله في ذلك شأن الروائي الفرنسي في زمن الأخطار - بينما فضل عبد الله الصوي تأخير وضع هذه الهوامش حتى آخر رواية «أورل».
- 54 سامية صحر: «صنع الله إبراهيم ورواية تاريخ الرواية» مجلة «محوالات» لعدد الحادي عشر، العدد الأول، ربيع 1997، ص 191.
- 55 Hans Robert Jauss: "Quelques Questions d'esthétique de la réception", in "L'art français dans le monde", Numéro Spécial, Pivier/Mars 1968, p. 42.
- 56 Ibid. p. 42.
- 57 عبد الله زكريا، «محوالات الثقافية» مقاربة لبيك العلي الرحلي العربي، منشورات مجموعة البحث الأكاديمي في الأدب الشطحي، القاهرة، ط 1، 1998، ص 92.
- 58 وإليهم استور، تقدم ضمن رواية «الملك» لعمري، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1997، (ص 8 - 10).
- 59 شوقي مغاري، ضمن رواية «الاصابع الزرق» لعمري، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1989، ص 5.

- ٩٩ نظرو مرة ثانية إشكالية تراوح العطف التقديمي بين الهم التقديمي، «الهاجس التقديمي التطويقي، والمطروح نفسه من جديد ويعدّل. وهذا ما يستخلص من كلام نجاح العطار لدى قولها: «لماذا لم أطمع الرواية ولم أطرح عدلها الأساسي الذي يغري: على وضوحه، بحدوث طويلا». حيث تعيب عن هذا السؤال طائفة، «لأنك ليس من شائبي، فلماذا لم تست يتفكدة ولا تارسة».
- ١٠٠ - نجاح العطار، «الديموم ضمن رواية «الشمس في يوم عالم» لحناء مينة، منشورات دار الآداب، بيروت، ط ٥، ١٩٨٨، ص ٦٦.
- ١٠١ نجاح العطار، «قراءات بطريقلة ماء» تقديم رواية «الشمس في يوم عالم» منشورات دار الآداب، بيروت، ط ٥، ١٩٨٨، ص ١.
- ١٠٢ المرجع نفسه، (ص ٩ و ١٠).



## توظيف الشعراء التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر

د. إبراهيم نمر موسى<sup>(\*)</sup>

### الشعر والتاريخ

يعد التاريخ منبعها ثرا من منابع الإلهام الشعري، الذي يعكس العناصر من خلال الانتماء إليه روح العصر، ويعيد بناء الماضي، وفق رؤية إنسانية معاصرة تكشف عن هموم الإنسان ومعاناته، وتسجل حاله وأحلامه. وهذا يعني أن الماضي يعيش في الحاضر، ويرتبط معه بعلاقة جدلية تعتمد على التأثير والتأثر.

تجمل التمس الشعري ذا قيمة توثيقية يكتسب بحضورها دليلاً محكماً، وبرهاناً مضحماً على كبرياء الأمة التليد وحاضرها المجيد، أو حالات انكسارها الحضاري ومدى انعكاسه على الواقع المعاصر، أو بمعنى آخر، يستلهم الشاعر أوجه التشابه بين أحداث الماضي ووقائع العصر وظروفه، إن سلباً أو إيجاباً، وهو في هذا كله يطلق العنان لخياله لكي يكشف عن صدى صوت الجماعة، وصدى نفسه في إطار الحقيقة التاريخية العامة التي يبحث عنها، أو الموضوعات التاريخية الكبرى، التي تشكل حضوراً بارزاً في تاريخ الأمة دون الخوض في جزئيات صغيرة.

ليس معنى القول بوثائقية الشعر، أن يحقق الشاعر الثنائي القيمة «الوثائقية»، ذاكها التي يتغنى المؤرخ لتحقيقها، فيما يرويه من أحداث التاريخ، أو أن يقي الشعر رهينة في قبضة التاريخ ووقائمه وحقائقه، بل تعني قدرة الشعر على استحضار وقائع التاريخ وشخصياته وإضفاء الشاعر عليها بعداً يستعجلي من خلاله صورة العصر، وما فيه من أحداث، وينوقف نجاحه في التجاوز بالحقائق التاريخية من نطاقها العلمي الجاف إلى منطقة الشعور الحار

(\*) استاذ الأدب - جامعة بيرزيت - رام الله - فلسطين.

القصة، من ذلك على سبيل المثال: جمع المؤرخ العربي المقدسي «أبو شامة المقدسي»، في كتابه التاريخي «الروشتين» في أخبار الدولتين النورية والصليبية، بين الشعر وأحداث التاريخ. فعرّفنا أشعار ابن القيسراني وابن مناذر الذي في مدح نور الدين محمود وصلاح الدين الأيوبي، وعلاقة القصيدة من الناحية الزمانية بعائلة تاريخية محددة في الزمان والمكان، كما عرّفنا كثيراً من الشعر الذي قيل في فتح بيت المقدس من خلال تأريخه لأحداث سنة 637هـ. فكانت كل بؤرة بالشعر، أو شعر بالتاريخ.

إن إرثه المؤرخ العربي لهذه النص الشعري باعتباره عنصراً مهماً من عناصر الكتابة التاريخية، وليس مجرد ترتيب شكلي يعطي به كتابه التاريخي، يدل على عمق العلاقة الجدلية التراجيدية التي تربطهما معاً، وقد أدرك «هرنشو» هذه الحقيقة العلمية، وصورها أحسن تصوير، وبموضوعية متعافية في الصندق. حين ولّز بين الثقافة العربية وعلم التاريخ لدى المؤرخين العرب والصليبيين الذين قدموا إلى بلاد الشام إيذاناً ببداية الحروب الصليبية، فقال: «ربما كان التقدم للمحفوظ في تاريخ العهد الأخير من العصور الوسطى، ناشئاً إلى حد بعيد من تأثير الحضارة العربية التي شملت العالم الإسلامي في ذلك الزمان، لقد تعاضدت الصناعات والإسلام في الأرض المقدسة وما يحاورها، وهي صقلية وجنوبي إيطاليا والأندلس، وكذلك الصليبيون خرجوا من ديارهم لقتال المسلمين، فإذا بهم جلوس عند أقدامهم يأخذون عنهم آفاق العلم والعرفان. لقد بيت أشعارهم مع من ثقافة الصليبيين عندما راوا «الكنار» الذين كانوا يتكلمون من الناحية اللاهوتية وديانتهم على حضارة دينية ترجع حضارتهم رجعت لا تصلح معه المقارنة بينهما»<sup>14</sup> ثم يشهد بالسعودي وابن خلكان وابن طليون، وبعد الأخير أنه «واضع علم التاريخ»<sup>15</sup>.

كما أدرك الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي وحتى اليوم، أهمية توظيف الحوادث والشخصيات التاريخية في أشعارهم، على اعتبار أن التاريخ يدرس حياة الإنسان وارتباطها بالزمان والمكان، وكذلك الشعر. فالتاريخ في أبسط تعريفاته يمكن اعتباره علماً يدرس عمل الإنسان في الزمان والمكان<sup>16</sup>، وقد أشار إلى هذا المعنى أيضاً المؤرخ العربي «محمّد بن عبد الرحمن المسكوي» بقوله: «إن التاريخ فن يبحث عن وقائع الزمان من حيث توفيقها، وموضوعه الإنسان والزمان»<sup>17</sup>، ولهذا، استلهم الشعراء الفلسطينيون المعاصرون أحداث التاريخ وشخصياته، وجعلوا منها سقفاً بنائياً، ونسجوا إبداعيها منديجاً في شبكة العلاقات الدلالية التي ينتجها النص الشعري، ويرجع حازم القرطاجي أسباب هذه الإحالات أو التناصبات التاريخية إلى كونها «إحالة تذكرو أو إحالة محاكاة أو مفاضلة أو إنشراح أو إضافة، وقد تكون من جهات أخرى غير هذه»<sup>18</sup>، ويشترط في هذه الإحالات أن تكون واضحة ومشهورة، إذ «يجب للشاعر أن يعتمد من ذلك المشهور الذي هو أوضح في مناه من

## نوظف الشعراء التاريخ في الشعر الفلسطيني المعاصر

المعنى الذي يناسب بينه وبينه<sup>(10)</sup>، وهذه إشارة ذكية تتحقق من خلالها العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، تجعل الثاني مدركاً للأبعاد الدلالية التي يبنى الأول توصيلها، وتتعلق بها المشاركة الوجدانية بين الطرفين، هكأن «القرطاجني» يعيش بيننا ويرى ما نرى به بعض دوليين الشعراء المعاصرين من هوامش ترمينية ناتجة عن اعتقاد الشاعر بمفروض الدلالة الأسطورية أو التاريخية... إلخ، التي يوظفها في خطابه الشعري، فيهرق في نهاية الصفحة ليعرف القارئ بها.

لقد وظف الشعراء الفلسطينيون الإشارات التاريخية من شخصيات وزمان ومكان بكثرة، ولا يرجع «جنود» الفنان إلى معنى التاريخ في مفهوم التردّي والإحياء، إذ يتوجه الفنان إلى التاريخ بحثاً عن النمل الأعلى، رغبة في التعويض العائلي، وربما رغبة من وطأة زمن العجز الذي يحيا، وهرباً إلى أحضان الماضي الذي قد يبدو مجيداً أو مثالياً بالمقاييس إلى الحاضر<sup>(11)</sup>، بل استطاع الشعراء من خلال هذا الكم الهائل من الإشارات التاريخية أن يصيروا عن رؤاهم الإنسانية والحضارية، وأن يعمدوا رسم خرائط الوطن الفلسطيني والعربي والعالم بشخصياته وأزماته وأماكنه، وفق رؤية شعرية تتلاقح مع الحاضر - وتكشف عن شهادة شعرية إبداعية حية تتصل به، وتستحضر أبعادها بما فيها من انقصار وانكسار وحلم في صنع مستقبل إنساني أفضل.

إن تعدد الإشارات التاريخية لدى الشعراء الفلسطينيين من عربية وإسلامية وعالمية ماضية ومعاصرة، يدل على مدى اتساع الحقيقة الشعرية (الرؤية الانسانية) وعدم الانغلاق على الذات الفردية، واستكناه الأبعاد الإنسانية لشعلة، وتوظيفها لإسقاء صورة حية عن واقعهم، جعلهم يعيدون تشكيل الوطن الذي اتخذ صورة مثالية، ممتلئين حياة تنب معرووم من شروط الحياة الإنسانية المألوفة في ظل نكبة تضغط على عصب القلب، وتدل على وحشية الاحتلال، وإرهابه لشعب أعزل استمر التلويح في دمه وتروير تاريخه، لكنه - أي الفلسطيني - يدافع عن بقايا وجوده الذاتي وهويته القومية، بل يحمل عبء الدفاع عن الأمة، أو «دول الصمت العربي» التي اكتنت بالاستنكار الأجوف الخالي من الفعل الإنساني أو الحضاري.

وسنؤيد القول: إن الشعراء الفلسطينيين قد نهلوا من التاريخ شيئاً وافراً للتعبير عن قضائهم الوطنية والقومية والإنسانية العادلة، ودافعوا عن كينونة الأمة التي ينتمون إليها، وقاموا العدو الذي جردهم من أرضهم، لكنه لم يستطيع تجريدهم من تاريخهم، فرسموا صورة الوطن في نفوسهم وأرواحهم قبل أن يرسموها في شعرهم، وكانوا حكاية الدم المسفوك الذي يرويه سفر النكبة وسفر التاريخ على حد سواء، في قصيدة شعرية مجبولة بينهم وبتراب الوطن، وبهذا، فإن القصيدة - حين تؤمن إلى ما يقع خارجها من نصوص وأحداث ومرويات، فإنها تفتح ميراك وجدانياً ومعرفياً مشتركاً بين الشاعر والجمهور، وتوظف الذاكرة الوجدانية والجمالية للتغني لبدء نشاطه في استقبال القصيدة والتماهي معها<sup>(12)</sup>.



دخلت الشخصيات التاريخية والفلسطينية والعربية والمالية القديمة والمعاصرة التي الشعرية الفلسطيني، وهي محملة في القالب بدلالات فكرية ونفسية عميقة بعد تحويلها أو تعديلها أو امتصاص دالاتها الموروثة، بما يتطلبه السياق الشعري، ولم يكن الشعراء في ذلك على مستوى واحد من التوظيف، فقد تمتعت شخصياتهم وتمتعت طرائقهم في استحضار الشخصيات التاريخية ما بين حضور موفق يتلاءم مع السياق الدلالي، وحضور مفاجئ لا مبرر لوجوده ولا يستدعيه السياق، حيث يتم استدعاؤه من الذاكرة دون أن تختصر لدى الشاعر تلك الكيفية التي يستطوع بها عقد زواج شعري بين السياق والرمز، وبالقابل، تظهر بواصر الرمز قبل حضوره في السياق لدى بعض الشعراء، مما يؤكد أن السياق الشعري إنما يستمد قوته وتدفقه وتكثفه من هذا الرمز، وحتى وهو ما يزال غير معلن عنه، فيكون حضوره بعد ذلك تأكيداً لهذه الدلالات وتعميقاً لها في الوقت نفسه<sup>117</sup>، وبذلك يتسلل الرمز التاريخي في السياق الشعري بصورة تدريجية تجعل من حضوره ضرورة يوظفها السياق ليفتحها بها ويكتسز بالدلالة.

لقد عكف الشعراء الفلسطينيون على توقيف الشخصيات التاريخية، واستحضارها في متولهم الشعرية بكثافة، جعلت منها مادة معرفية ينعكس من خلالها الانجاز الإنساني في صورة حركية لا تقدر أن تفسد القديم بشخصياته وأحداثه بقدر ما تتفاعل معه وفق رؤية معاصرة، تعمل على إنتاج دلالات جديدة ترتبط بروح العصر، وتطوّر النص الشعري للكشف عن أحلام الجماعة وطموحاتها الإنسانية، وبذلك تفتح طريقة جديدة هذه الإشارات التاريخية في الخطاب الشعري الجديد عن الخطاب الشعري الكلاسيكي أو التقليدي لدى شعراء النهضة وفكرة الأحياء، حيث كان التوظيف لديهم يتسم بإرتقاء النص الشعري بالواقعة التاريخية ضمن زامنها الخارجي أولاً، وضمن تسلسل الوقائع الأخرى الحافة بها، لأن القصيدة الذي يلجأ الشعراء إلى هذا الفن (أي نظم الوقائع التاريخية) كان خارجياً، يأتي من التاريخ أولاً، لا من النص نفسه، فيكون وجود «التاريخي» في «الشعري» هدفاً لا وسيلة، وفي الأغلب يتجه الهدف إلى غرض تروفي أو تعليمي أو أخلاقي أو قومي، يستثير الهمم، ويذكر الفرائد بدروس التاريخ ليتعمق انتماءه إلى أمته وإحساسه بعظمتها وسمو ماضيتها، مما لا يلبق منه أن ينقلها الهوان في حاضرهما<sup>118</sup>، لكن جاذبية استدعاء الوقائع والشخصيات التاريخية في الشعر الجديد، تسعى إلى التعبير عن التوأمين: الحرية والسلام، باعتبارهما من الرموز الأساسية التي يطلع إلى لحقيقتهما الشعراء المعاصرون لصنع حاضر إنساني مشرق.

إن نقل الشخصية التاريخية من زمنيتها الماضية إلى زمنية الحاضر والتعبير عنها، كان الهم التاريخي الشعري الذي شكل ملمحاً متميزاً من ملامح الشعر الجديد، وأضفى على التجربة الشعرية بعداً إنسانياً شاملاً، وبهذا تتشكل «زمنية أتية» تختصر المسافة بين الصوتين ليكتسب كل منهما صابعه، فكلهما رهين موقف متنازم، أشبهت ليلته بالرحمة، ومع المشابهة في الموقف

قد تتبثق مفارقة أو مفارقات بجمعية اختلاف الطرف التاريخي، فتتضافر إلى المعنى الضمني - نتيجة لذلك - شذرات تحريرية تتسق مع الحالة المفارقة فيما يشبه توبيعات على الفكرة الأولى<sup>٢١</sup>، وبذلك تتفاعل الشخصية التاريخية الماضية مع الشخصية المعاصرة، أو يتفاعل الماضي مع الحاضر لإنتاج دلالة جديدة، تعبر عن صدى صوت الشاعر والجماعة، وما يعتريهما من هموم وأحلام وطموحات.

ومهما يكن من أمر، فإنني سأقوم في الصفحات التالية بتحليل عدة إشارات تاريخية منتقاة، تشكل مجموعة من القواسم المشتركة بين الشعراء الفلسطينيين، أو تحليلها لأهميتها التوظيفية في دواوين الشعراء، باعتبارها تعبيراً عن رؤاهم الإبداعية، وعن وعيهم الذاتي والحضاري والإنساني بها.

## ١ - شخصيات تاريخية هامة

تشتمل الشخصيات التاريخية العامة على عدة شخصيات أطلق عليها د. علي مشري زاهد «الأنموذج التاريخي»<sup>٢٢</sup>، مثل:

الخطيب والملك والمصلح والتضار والسجين والجناد والروم والفرس وكسرى وقيسر... إلخ. وقد شكل حضورها في الخطاب الشعري الفلسطيني أبعاداً دلالية مهمة، استحضرت من خلالها الشعراء مفاهيم الواقع الراهن، واستكناه أبعاده الخلق حالية فكرية أو تمجيدية جديدة. يعمل على فهم دلالات النص الشعري والانطلاق بها إلى أفاق إنسانية واسعة.

<http://Archivebota>

تستحضر هوى طوفان في قصيدتها «رسالة إلى طفلين في الضفة الشرقية» المستندة إلى آية «القبى» شخصية «التضار» للكشف عن معاناة الشعب الفلسطيني في ظل الاحتلال الصهيوني. تقول:

الله يا يمان!

كانت لنا أرض هنالي

بكرة حفرول نوح ترقى مد البحر

تعطي لي خيرها

الصح والتمر

كان لي بحبيبي يحيى

كان ينزل لن أبعها حتى ولو

أعطيت ملأها ذهب

... وأغصب الأرض الترا

ومات جدك الحزين يا صغيرني  
مات أبي من حزنه  
كانت جنونا يغوص في قرار أرضه  
هذالي في نيسان<sup>131</sup>.

تتركز الأبيات في إنتاج دلالاتها إلى محورين: يعتمد المحور الأول على إطار زمني يحضر فيه الفعل «كان»، باعتباره حداً فاصلاً بين هشاشة العيش في ظل احتضان الأرض الفلسطينية، منطوقاً في «يسان» من جهة، واقتصاص اليهود للأرض بعد هزيمة ١٩٦٧م من جهة أخرى، وبذلك يفصل الفعل «كان» بين زمن النا قبل وزمن النا بعد، ويضعنا وجهاً لوجه أمام صورة من صور العذابين الذاتي والتفسي، يمثلهما الإنسان الفلسطيني حتى الموت «ومات أبي من حزنه»، إن انشطار الزمن إلى قسمين وتلاحق هذا الانشطار وتتابعه في حضور الفعل «كان» في جسد النص، يتم عن غليان داخلي أسفر عن حطيم مأساوي، فالزمنان إذن على حد تعبير «ميرحوف» هو «الصورة المعززة لخبرتها، إنه أعم وأشمل من المسافة «الكلان» لعلاقتها بالعالم الداخلي للانطباعات والانتماءات والأفكار التي لا يمكن أن تغدق عليها نظاماً مكتاباً»<sup>132</sup>، هكذا تعدد الأبعاد الزمانية وتحيل إلى درامية الحياة الفلسطينية.

أما المحور الثاني، فيتمثل في حضور «التنّار» الذي اقتصبوا الأرض باعتبارهم معادلاً دلالاتها لليهود الذين اقتصبوا «بريخان» ورمز الأرض الفلسطينية والوطن الفلسطيني، وبذلك أخبرت الشاعرة «التنّار» من دائرة التدمير باعتبارهم نموذجاً تاريخياً عامداً، إلى دائرة التخصيص التي تشير إلى «اليهود» المعاصرين، وبرزت بينهما في ضفيرة دلالية واحدة، يستند بها الفكر بمجرد ذكر كلمة «التنّار» التي ارتبطت في الشعور واللاشعور العربي أو الإسلامي بالهمجية والبيدائية على اعتبارهم شعباً بلا حضارة، كما ارتبطت بالطبيعة التدميرية التي لازمتهم، وخاصة التدمير العلمي لمظاهر الثقافة والحضارة الإنسانية، حين أحرقوا مكتبة «بغداد» في نهري دجلة والفرات. إن محاولة الذات الشاعرة إضافة هذه الصفات التدميرية على التنّار / اليهود، بوصفهم رمزا من رموز التدمير، جعل النص الشعري يكتنز بشيخ التعلّية الإنسانية التي مارسها اليهود ضد الوجود الفلسطيني التاريخي على أرض فلسطين، كما جعله يعمق العلاقة بين الأزمة والأمكنة في رحلة تجاوزية، توحد بين الطرفين، على رغم بعد الشقة الزمانية والكافية بينهما، التدمير والذاكرة الإنسانية أحداث التاريخ، باعتبارها رمزا دراميا تسكن فيه مأساة الإنسان الفلسطيني والعربي والسلم على حد سواء».

وتختصر شخصية «المسلطان» في قصيدة محمود درويش «نشيد إلى الأخضر» باعتبارها رمزا من رموز القتل والوث، يقول:

جدد لها الأخضر موتى  
إن في جنثي الأخرى فضولا وبلاد  
أيا الأخضر في هذا السواد السلك الأخضر في بحث  
المدانيل عن النيل وعن مهر المعروس  
الأخضر الأخضر في كل البساتين التي أحرقتها السلطان  
والأخضر في كل زمان  
إن أسعيك انتقل الزمان من حطير إلى يوم  
أسعيك الذمر الطائر في هذا الزمان  
وأسعيك تبعث السيلة (١١).

ياخذ دال اللون «الأخضر» في الألبات، وفي جسد القصيدة عامة، أبعادا دلالية، تتركز على علاقة التضاد، حيث يتم تجسيده أو تشخيصه في صور متعددة: الأولى، قدرته على الحضور والشمول والتغلغل في كل شيء من أشياء العالم، يقابل هذا قدره ووحده وغريته عن العالم، والثانية، سيورته الزمانية والمكانية، باعتباره أول الأشياء، وبده العالم والخلق، وخالق الأشياء والوجود الإنساني، لكنه في الوقت نفسه مطلق «مطلق» يدخل العالم من باب الخلفيات، وأما الثالثة، فتتمثل في إشارته إلى زمن «الأخضر»، وهو زمن الفصح والخصوبة والتجدد والانبعاث، يقابله زمن الموت والقتل والزوال الديموي، ويقابله أيضا «القطيع» النص الشعري، وتجعله نصا مفتوحا على كل الاحتمالات، لأن دلالة «الأخضر» لا تنحصر في إطار الدلالة اللونية فحسب، كما قد يفهم من ظاهر النص، بل هو انبعاث كوني، وتجسيد للسيور الزمانية والمكانية، وبهذا يتحول «الأخضر» إلى إشارة عاتلة تعتمد على الاتزان الدلالي، وتحمل قيمة جمالية ليست مطابقة للدلالة المألوفة، ولا تبقى محكومة بالإطار الضيق لحمولات الألوان التي تنتم في الغالب بطبيعة شخصية خالصة في كثير من الأحيان.

إن تعدد الدلالات التي ينتجها اللون «الأخضر»، وتعدد صوره الحسية والمعنوية، يبدو في رأي جان كوهين «تحديا مقصودا في وجه العقل» إن العالم الرمزي عالم مضلل، ولهذا نجد القصور ورميا، والعشب أزرق، والشمس سوداء، واللؤلؤ أخضر...، تلك هي الألوان التي لم نشاهدها أبدا، والتي تختلط بأشكال غريبة، وبأصوات لم نسمع، هي ما يكون عالم الشاعر الذي يبدو عجيبا (١٢)، وهذه هي الحقيقة سمة من سمات الشعر الجديد التي امتاز بها عن الشعر التقليدي، حيث اكفى الشعراء التقليديون «الكلاسيكيون» في الغالب بالدلالات المألوفة للألوان.

يتميز الحسن المأساوي للتضاد والمقارفة بحضور «السلطان» في جسد النص، ليمثلنا من العالم القوي الملتصق، الذي شكل سيورته الوجود الإنساني، إلى الفجع الديموي الذي يقبل براية «الأخضر» فيتأ، ويحرق «البساتين» رمز الحياة، والأخضرار والوجود الإنساني الفاعل في

الكون، مما يؤدي إلى تعطيل الحياة الإنسانية، وإيقاف عجلة الكون، والقضاء على كل مظهر من مظاهر الولادة والاتبعات والتجدد. وبذلك تتعمق الرؤية الشعرية الداخلية وتفاعلاتها الدرامية الناشئة من حضور «السلطان» باعتباره رمزاً من رموز القتل، وقوة هائلة مدمرة تصنع الموت وتوزعه على أشياء العالم، مما يؤدي إلى القضاء على التوجه الشرقي للحياة. ويستحضر سميح القاسم في قصيدته «العودة إلى جبل الله» شخصية «قيصر» باعتباره رمزاً من رموز القسوة والتفكيك وسروقة أراضي الأحرار وأموالهم، كما يستحضر شخصية «السيح» من خلال الآية «القول» «دعوا ما لقيصر لقيصر وما لله لله» ويعزج الشاعر بين شخصية «قيصر» وقول «السيح» للتعبير عن مأساة الواقع الفلسطيني الراهن في ظل الاحتلال الصهيوني؛ مثلاً في قريتين فلسطينيتين احتلنا سنة ١٩٤٨م، هما «أطروت وكفر برعم» وغيرهما من المدن والقرى الفلسطينية الأخرى. يقول:

نضاً على جبل الله

جبلًا يحيى ويضي وجبلًا يحيى،

نضاً عتياً وريثوة طيبة

وليسوة في صباح الحرا كبر تلعب

وسكب حلى ولعبع

ولو أطفا الله مصباحه في ليلته المظلم

نضاً عتافه كرم عتي

جبل يحيى

على جبل الله جاءت كتاب قيصر

وراحت كتاب قيصر

وكان الحياة الغلاظ يقصون من لحنك ما لقيصر

وباللا - وأكثر<sup>(١)</sup>

يعكس الشاعر في الأبيات زمناً ملحماً، يتجلى فيه الانكسار العربي في صورة بشعة ذات أبعاد هجائية تجعل «كتاب قيصر» و«الحياة الغلاظ» يعيشون على لحم الفلسطيني. ويقتلونه إزها إزها ليقبضوا به، وهم في هذا لم يكتفوا بقوله «السيح» عليه السلام، بل أخذوا ما لقيصر وما ليس له، كما يتجلى في الأبيات زمن الانتصار العربي والحضور الإنساني القاطن، مثلاً في حضور الفعلين «جاءت - راحت» وهذا يوحي بأن «قيصر» التاريخي الذي «جاء» إلى أرض فلسطين والصروية منتصراً قد «راح» عنها منهجراً مهزوماً بقوة العرب والمسلمين، وهذا بدوره يشير إلى أن «قيصر الجديد» المتمثل في صورة «اليهود» سوف يؤزل به الحال إلى ما آت إليه «قيصر» التاريخي. وهذا يتحول الموروث التاريخي حسب رأي



وإذا جاهدوا الإنسان تعالوا

وإذا جاهدوا - حناء في ليل الأسود<sup>(1)</sup>

إن نفس الشاعر الجريئة والثائرة في الآن نفسه، تصمد تقدمات حارة، وتكشف عن روح التضال الشعبي «كف الشعب» المتجسدة في صورة «قهد» باعتباره مركز الثقل الدلالي، ثم تفتح الذات الشاعرة على العالم الخارجي من خلال بنية «قهد» في قولها «يا أيها الغافل» وبنية «الأمير» في قولها «هم - انهض - استقبل - انظرو» حاملة له البشارة بثورة الشعب العراقي في الرابع عشر من يوليو، وتخلصه من «الملوك» الذين استمروا الولوع في دم شعوبهم خدمة للاستعمار الذي نصبهم ملوكاً. وبذلك دافع الشعب العراقي بالتخلص منهم عن كينونته الإنسانية، وتحرر من العبودية، وتقلت رؤوسهم بين أقدام «العبيد» إذ لا سلام بين سادة وعبيد.

إن بنية «قهد» و«الأمير» تشيران إلى الشقبة الزعمانية والتكلمية الواسعة بين المبادئ والمبادئ، وبين الأمر والمأمور، وتحاول الذات الشاعرة من خلالها بحث «قهد» من «فعله» وليس من «ظهور» أو «موت»، ليكون شاهداً على ما يذره في الثروة العراقية من بذور الثورة والتحرر على الملوك المظالمين مع الاستعمار. ولكن يري بأم عينيه تآكل الشعب العراقي معن دنسوا أيديهم بقتل الثوار الذين سموا قبل استقلالهم إلى تحرير الإنسان من عبودية الإنسان، وبهذا يتحول «قهد» إلى رمز ثوري إنساني أو «عبادة تضالية حية تتجدد من خلال وجدان الناس» وتعمل على تجديد هذا الوجدان. وتأخذ كون الزمان الذي تطابق أشواق أناسه ولائها الإنسانية<sup>(2)</sup>، وبذلك يحوّل الشعب العراقي بثورته بشراً ملهمياً جديداً من أسفار التاريخ العربي المعاصر في سبيله نحو الحرية الإنسانية.

ويوظف معن بسمو في قصيدته «في الأردن» شخصيتي «السجان» و«الجلاد»، ويصور من خلالهما أضغاث أحلام السجان والجلاد اللذين يعتقدان أن ربيع الفجر - رمز الثورة - والشعب الأخطى، يمكن كسرهما من خلال فتح أبواب المشايق كن تسول له نفسه الخروج عليهما، ولكنهما يجهلان أو يتجاهلان أن دوام الحال من الحال، لأن الشعب الأخضر شعب تتجدد فيه روح التضال والثورة، وتتوق نفسه إلى المثال الإنساني المتجسد في الثورة والحرية والكرامة الإنسانية. ولذلك لن يبدأ أو يستسلم.

وتأخذ صورة «الشرطي» باعتباره رمزاً من رموز القمع والتهميد يمثل بسطرية جارحة، تجلو مرارة الواقع العربي وضعفه وانقصه، تصل إلى حد الكومي عن للجزات التي حققتها الأمة عبر مسيرتها الحضارية الطويلة منذ بدء الإسلام وحتى اليوم، وبالتالي نعيدنا إلى الوراء أربعة عشر قرناً من الزمان أو يزيد، حيث العصر الجاهلي، عصر القبائل العربية والعصبية القبلية، يقول على لسان «الشرطي»:

بازاي شرطي بله نظر حاضي

أخرجت له وجهي سميت له بلاني المفروض

إذا جازعهم السنان ناعنا

ودماؤهم - حناء في ليل الأسود (٣٧)

إن نفس الشاعر الجريحة والشائرة في الآن نفسه، تصدر لغظات جلوة، وتكشف عن روح النضال الشعبي، لكف الشعب المتجسدة في صورة «هده» باعتبارها مركز الثقل الدلالي، ثم تفتح الذات الشاعرة على المعالم الخارجية من خلال بنية «التداء» في قولها «يا أيها العراقي» وبنية «الأمر» في قولها «قم - انهض - استقبل - انظر» - حاملة له البشارة بثورة الشعب العراقي في الرابع عشر من يوليو، وتخلصه من «الكلود» الذين استمروا أو التوغل في دم شعوبهم خدعة للاستعمار الذي نصيهم ملوكا، وبذلك دافع الشعب العراقي بالتخلص منهم عن كينونته الإنسانية، وتحرر من العبودية، وثقلت رؤوسهم بين اقدام «العهد» إذ لا سلام بين سادة وعبيد.

إن بنية «التداء» والأمر تشيران إلى الشقة الوضائية والتكافئية الواسعة بين القادي والقادي، وبين الأمر والامور، وتحاول الذات الشاعرة من خلالها بحث «هده» من «غفولته» وليس من «ظلمه» أو «مولده» ليكون شعبا على ما يذره هي الثروة العراقية من بذور الثورة والتحرر على الملوك القومانيين مع الاستعمار، ولكن يوق بام عينيه نار الشعب العراقي ممن دنسوا أيديهم بقتل الثوار الذين سعوا قبل استشهادهم إلى تحرير الإنسان من عبودية الإنسان، وبهذا يتحول «هده» إلى رمز ثوري إنساني أو «بشارة لضيائية حية للتجدد من خلال وجدان الناس، وتعمل على تجديد هذا الوجدان وتأخذه إلى الزمان الذي تطابق أمواق أكتفه دلالتها الإنسانية» (٣٨). وبذلك سجل الشعب العراقي بثورته بغيرها منحصيا جديدا من انظار التاريخ العربي المعاصر في سميه نحو الحرية الإنسانية.

ويوظف معين بنيسو في قصيدته «هي الأردن» شخصيتي «السجان» و«الجلاد» ويعصور من خلاهما أضغاث أحلام السجان والجلاد اللذين يعتقدان أن ربيع الفجر - رمز الثورة - والشعب الأخضر، يمكن كسرهما من خلال فتح أبواب المشايق ثم تسول له نفسه الطروج عليهما، ولكنهما يجهلان أو يتجاهلان أن دوام الحال من الحال - لأن الشعب الأخضر شعب تتجدد فيه روح النضال والثورة، وتتوق نفسه إلى المثال الإنساني المتجسد في الثورة والحرية والكرامة الإنسانية، ولذلك لن يهدأ أو يستسلم.

وتأخذ صورة «الشرطي» باعتبارها رمزا من رموز القمع والظهور بعدا يمثلان بصرية جارحة، تجلو مرارة الواقع العربي وضيقه واتساعه، تصل إلى حد الكفوس عن اللغزات التي حققها الأمة عبر مسيراتها الحضارية الطويلة منذ بدء الإسلام وحتى اليوم، وبالتالي تعيدنا إلى الوراء أربعة عشر قرنا من الزمان أو يزيد، حيث العصر الجاهلي، عصر القبائل العربية والعنصرية القبلية. يقول على لسان «الشرطي»

أزاني شرطي بالله مطر حاض

أخرجت له وجهي سميت له بلدي للفروض

قال الحرس - من أي قبائل حاربتنا أنت؟  
الطلقني حين تأكد لي بيد التحنن  
في شارع قوس المطر مشيت ورائتي  
الناظر أحمد والغول  
أبكي في حلي الراعي كالعضور المبلول (١٢).

يستطيع الإنسان الفلسطيني للظي بين «قبائل» العرب في العصر الحديث على حقيقة فاجعة تصور «وحشية» الحاكم، وهذه الحقيقة تتقاطع مع كل ما استقر في وجدان العربي من قيم الوحدة العربية، والبنیان الإسلامي للخصوص في مواجهة التحديات الفروضية على هذه الأمة، وتغلغل على عصب القلب وتغلغل كطعن الرمح للعيوب.

## ٢ - القصيدة بن علي

تشكل شخصية «الحسين بن علي» وموقفه «كربلاء» تراجمها البطولة الصاعدة إلى تحقيق التغيير الحضاري في المجتمع الإسلامي في العصر الأموي، لكن متفائلة هذه الثورة بالقمع والتشكيل أدنى إلى فشلها، وإلى صوت مأساوي ليطلقها **ومشعل وفودها «الحسين بن علي»**، ولم يكن سبب هذا الفشل نقصاً أو قصوراً في دموع صابحها أو مبادئها، وإنما سببها أنها كانت أكثر مثالية ونبلًا من أن تتلام مع واقع ابتدأ القسار بسري في أوصالها (١٣).  
لقد كان «الحسين» صاحب قضيتين: سياسية وأخلاقية ضد الفساد الذي استشرى في المجتمع الأموي، ولذلك تساقب الشعراء، ومنهم الشعراء الفلسطينيون، في تصوير هذه الشخصية باعتبارها صاعدة فضية إنسانية كبرى تنصم بالأطلاق النبيلة، وترفض الواقع، وتقف وحيدة في أرض المعركة بعد أن تقاسم أشباعها عن نصرتها والبطاع عن مبادئها النبيلة. وهي صورة تاريخية يمكن اعتبارها معادلاً لادائها لصليبة الأمة، وتخلالها عن نصرة الحق والخير في العصر الحاضر، وبذلك سقط صاحب هذه الدعوة شهيداً من «شهداء» الحب، وهذا هو عنوان القصيدة التي يوظف فيها سميح القاسم شخصية «الحسين بن علي» بالاستناد إلى آية «الدور» حيث تبرز «كربلاء» في القصيدة باعتبارها رمزاً من رموز الدم العربي التنازع في جسد العراق حتى اليوم، يقول:

في عفر دارك جز الروم تاصيني  
وجاوزت خيلهم أبواب حطون  
لكن ظلم ذوق القريب أشد على  
روحني المرحمة من ظلم يلقوني  
ما كربلاء! وفي بغداد نازفة



دعاء شعبي من حين إلى حين  
 بأدلة الحبر - فاحرف كل شاة  
 واسق المحزون، واسق إلك ملون  
 ثم يقول  
 فما أقول إذا استنطقت عن وجمي  
 والمرح جرحي والسكين سكين  
 وبوسيز حمر وجه الموت ذاكري  
 أنكي عراقي أم أنكي فلسطيني؟<sup>(1)</sup>

يحشد الشاعر في سياق الأبيات أماكن وشخصيات تاريخية وأدبية: «الروم - حطين - كربلاء - العراق - فلسطين - ظلم ذوي القربى»، وهي ترتكز في إنتاج الدلالة على بناء «التضاد» التي تضلر النص، وتجعل دلالاته ذات أبعاد جمالية، حيث «الروم» بدلالاتهم التدميرية والاحتلالية، يتجاوزون الزمن العربي الإسلامي في صورة «حطين» بدلالاتها الإشرافية وعدالتها الإنسانية المستقرة في الوجدان العالمي، لكن الذي يوجع الذات الشاعرة، ويقض مضجعها، وينفس عليها حيلها، ليس ما يقوم به «الروم» من التكيل والقنيل، لأن هذا الفعل يؤدي إلى مسود الأمة، وتمسكها بحقها، ويشتد من أنرها، ويهوي ظهرها لجانبه الأعداء. أما «ظلم ذوي القربى» فهو الذي جعل المواجهة الجماعية، التي لا تستطيع الذات الشاعرة تصورها، وبذلك يأخذ جزء من «الأنا» الجماعية على عاتقه دور «الأخر» في التكيل والقنيل بجزئه الأخر، ويأخذ بعدا «تبادليا» مع الأخر في تعبير الذات الجماعية، وسحق وجودها، وهنا تتجلى «كربلاء» باعتبارها قرينا من قرابين الحرية الإنسانية، ويتجلى «الحسين بن علي» باعتباره حاملا لعبء النضال البشري، حيث يسير نحو جعلته في رضى وسكون بعد أن تغلى عنه أشباعه وتركوه وحيدا «حاملا جلال قضيته ونباله إصراره على عدم التنازل»<sup>(2)</sup>، وبهذا يصبح «الحسين بن علي» بطلا تاريخيا، ويصبح موله مثالا يحتذى في التضحية والقداء من أجل القضية التي آمن بها.

لا يفت الشاعر عند تصوير الواقعة التاريخية وأحداثها التأسافية فحسب، لكنه يتجاوز ذلك إلى بث مضامين معاصرة تجعل من قتل «الأنا» لنفسها جريمة كبرى تحطفت على المستوى التاريخي، وما زالت تتحقق على المستوى الواقعي المعاصر، حيث تشبه الميلة البارحة، ولذلك نحضر «بغداد وفلسطين» لتجسيد هذا الموقف النفسي الفاجع الذي يدين العصر وشخصياته، ويؤكد رفض فتاة الحياة العربية المعاصرة، وتلاشي وحدتها.

ويقف معين يسيرو من مقتل «الحسين» وعذابه في قصيدة «القمم ذو الوجوه المبهمة»، المستندة إلى أبيي «الاسم المباشر» والصور، يقف موقفا احتجاجيا يدين فيه الشعراء

## توظيف الشخصية التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر

الثاقفين الذين يرفعون سبورتهم مع «الحسين» ويشعلون نار الصراع، حتى إذا ما بدأت المعركة انفرجوا «فصائلهم» المنقوشة على السيوف في مدح «قاتل الحسين»، يقول:

لموت في الحريف مرة  
وفي الربيع مرين  
يستيقظ الشتاء في عصورها  
ويأكل الدين  
رأبته في كربلاء  
تحت راية الحسين  
سهل سبه مع الحسين  
وفرن سبه قصيدة منقوشة  
في مدح قاتل الحسين<sup>(1)</sup>.

تحتضن الوقائع التاريخية والشخصية التاريخية للشسين ومقتله في كربلاء، لا لتصور الفاجعة في إطارها التاريخي شعبي، بل لتوظيف الملائكة على الحياة والانتهازية والتعطيل عن القادرات الأخلاقية والقيم النبيلة لبعض الشعراء المعاصرين، الذين يأموا ضمائرهم وشعرهم، وهذا يؤدي إلى فقدان الكلمة الشعرية لصدقها، وضياء «الوقوف» الإنساني الصالح من قضايا العصر، وبهذا تلحق الحياة بظلالها على الشعر، وتفسد «الكلمة» أهميتها بوصفها وسيلة من وسائل التعبير نحو الأفضل، إن طموح الشاعر إلى شعر الحقيقة في عصر التلوث والفساد والانحلال الخلقي، يمثل «صورة إبداعية مباشرة بشعة لحقيقة بشعة وواقع حقير ومعالجات فاشلة لثقافة، إنه شعر الحقيقة»<sup>(2)</sup>، وإظهار هذه الحقيقة مسؤولية أخلاقية على الشعراء نشداتها في شعرهم، وتعللها في سلوكهم، لكن أكثر الشعراء أبدعوا شعرا مدجنا في حطائر السلطة الحاكمة، وصار كلامهم فارغا من كل محتوى إنساني أو أخلاقي، يشرح غيوب العصر ومفاسده كمقدمة لتجاوز الأمة هذه الحياة الجوهرة التي يجب أن تكون الكلمة فيها أحد من السيوف، وبذلك «دفع تعفن العلاقات والسلوك وتناقض الظاهر والباطن الشاعر إلى تخمر ذاته في عصير الشعر وإحساسه بالانكسار والهزيمة، مما جعله ينظر إلى الكتابة على أنها حل إشراقي، يخلق في فضاء اليوتوبيا وسحرها، بدلا من الاحتضار البطيء، إن المرء الكلمة وصرفها الشريفة في العوض عن الهزيمة والاحتضار»<sup>(3)</sup>.

ويوظف أحمد دحبور في قصيدته «العودة إلى كربلاء» الساحة «الكلمة» ذاتها، المستندة إلى كلمة «المرء» مقتل الحسين في «كربلاء» يقول في مستهل القصيدة:

أنت وسيفتي هولي  
أنت وسيفتي يداي

أت على عطشي وفي زواكتي شر التخييل  
 فليخرج الماء الدفين إليّ وليكن الدليل  
 يا كزبلاء تلمسي وجهي بمائل تكشفي عطش التخييل  
 ونزعي على جرح الجبين ألماء قلبي خطائي<sup>(٣١)</sup>

يستحضر الشاعر في الأبيات مأساة «الحسين» وينادي «كزبلاء» الروح، وبهاء التوت الذي هواه وأحبه، فجهاد إليه رغبة في التطهير والشفاء للاقتراب من لحظة الحقيقة التي «تطفي» عليه خطاه، وهذه المأساة تشكل معادلة دالكية للإنسان الفلسطيني الذي يواجه بالخذلان، ويدخل إلى نار التبعث، وفار دمه ودم أهله، كما فاز دم الحسين وأهله في كزبلاء. إن الرمز هنا تكزبلاء الفلسطينيون: الأسس والعطش والحصاد والغضب والأساق إذ إنه يبحث عن ماء في زمن العطش، لقد وصل إلى كزبلاء، رغم الطرق المغلقة، ورغم مشقة الطريق أصلاً أن تكون البداية، ووجد الحسين نفسه وحيداً في الواجبة، بينما تقاسم الآخرون أسرارهم وشر التخييل، إنهم الذين خذلوا الفلسطيني المعاصر<sup>(٣٢)</sup>، وبذلك تكون الذاكرة البشرية فائرة على استعادة ماضي التاريخ الجرح، وجعلها صورة من صور العصر الذي تطبق فيه شرعية الغاب، حيث الفلسطيني الذي فُرضت عليه الموت ليحيى، كما فُرضت الموت على الحسين ليحيى، ويتحول إلى «بطل الثوار جديداً» وليس مجرد «بطل التاريخ»، كما أصبح هوكة علامة وجوده المستمر<sup>(٣٣)</sup>، وبذلك يصيغ «الحسين» هنا، في الزمان والمكان، وبذلك يعموم الحضور، وبضرورة الوجود، وخاصة بعد رفضه الاستسلام رغم تطفي أشعاعه عليه، ورفضه هياجته بريد بن هياجته مقابل شرعية من آلاء تحييه، فاختار الموت بنفسه رفضية، وهذا ما يوجي إليه الشاعر في البيتين الثالث والخامس:

ويوظف المنوكل طه في المسببته «ما لم تقطع المرافعة للرئيس» شخصيته «الحسين» مستخدماً آلية «الدور».

يقول:

أشرككم بالبلا  
 ولا لي شيء بهذا البلا  
 سوى التمل سيده والقود  
 وإن الذي سوف يشي  
 سيفته ذله والكمد  
 يقول لماذا دماء الشوارع تسطع  
 للآخرين  
 وكل قبل هذا كزبلاء توج  
 وهوان وجه  
 وأصل الكبد<sup>(٣٤)</sup>

يشتمل الشاعر في الأبيات أسلوب التعبير القرآني، ليضفي على المشهد الدرامي لقتل الفلسطيني/ الحسين في شوارع فلسطين وكربلاء بعدا إشراقيا، يسطع فيه الدم ويضيء دروب الحياة وأزقتها، وهو بهذا المعنى يضيف سطورا جديدة من أسطر النكبات والمخارق الفلسطينية الكبرى في العصر الحديث، التي يمارسها الاحتلال الصهيوني ضد شعب أعزل وعيد. يدافع عما تبقى من وجوده ومبادئه الإنسانية كالْحسين الذي قُتل ظلما وعدوانا، لعل هذا كله يحرك مستنقع الأمة الأسن، ويؤدي إلى محاولة الاتيعة والتجند، والدفاع عن الإنسان.

وعلى المستوى اللغوي ينحرف الشاعر عن الأسلوب التعملي، أو العبارات المسكوكة في إنتاج الدلالة، ويحضر الدال «أبشركم» في السياق الشعري الذي تبدأ به الشريعة لتهتف القارئ منه دلالات «البشارة» الحبية إلى النفس، لكنه هنا يكرر عنصر التوقع ليجد المتلقي نفسه أمام تراكيب شعرية، ودلالات بتشكيل مخصوص يشير إلى الطرف المتلقي التوقع، وبذلك ينقل الشاعر الدلالة من التوقع إلى اللامتوقع، ويطور أسلوبا مفاجئا يهز نمطية اللغة والدلالة، وينتج دلالة جديدة من الدال «أبشركم» تهز المتلقي، وتقلب المفاهيم اللغوية والدلالية رأسا على عقب، ولعل هذه المفارقة التورية التي تكسر توقع المتلقي تتضافر مع مفارقة تكرار الواقع التاريخي نفسها من عصر «الحسين» إلى عصر «الفلسطيني»، أي أنها تعيد نفسها في الزمن المعاصر من جديد، كان الإنسان العربي المارح كما سبق، ولم يأخذ عبء أو عظة من التاريخ لينتج تكرار مأساة «الحسين».

<http://Archive.Bakht.com>

### ٣- صلاح الدين الأيوبي

يشكل حضور «صلاح الدين الأيوبي» في الشعر الفلسطيني المعاصر، دلالات معاصرة تمتص الدلالة التراثية، وتتسم بحركية متجددة وقابلية مرنة للدخول في علاقات جديدة متعددة الرؤى

والأبعاد، ومن ذلك قصيدة محمود درويش «الصوت الضائع في الأصوات» يقول:

تعرف القصة من لولها

وصلاح الدين في سوق الشعرات

وحاله

يع في التاريخ الساني

يخلخال امرأة

والذي يعرفه بشقي ٣١١.

إن فعل «المعرفة» التاريخي الذي يستهل الشاعر به القصيدة، وينتهي به الشريعة الأولى منها، يستدعي بطريق التداخي الحر سؤال «المعرفة» الأدبي الذي يشكل مأساة «أوديب»

وشقاء، وهذا يمثل «شقاء» الإنسان العربي المعاصر عندما يدرك ما آل إليه «صلاح الدين» وخالفه بن الوليد» من بعدهما يضمن بعض، وبهذا يعمل الشاعر إلى فضح الحاضر بإلقاء الترويح التاريخي، ويصنع مقارفة صارخة تسحق المحاولات التاريخية التي استقرت في الوعي واللاوعي العربي الإسلامي، حيث يكشف عن هوية مثاقفة تماماً للشخصيتين من شخصيات التجد التاريخي، على أن الشاعر على حد رأي د. إحسان عباس لا يدين الماضي، وإنما يدين «تعمير» الماضي بين يدي السادة في الحاضر، ويعمل إلى محاكمة الحاضر وفضح أساليبه<sup>(٣٦)</sup>. وبهذا يحاول الشاعر معارفة الشقاء من الداخل، وأعطى بالداخل «الذات العربية» في بعدها الجماعي حتى تظهر من أدران الإحساس بالهزيمة والانكسار على المستويات الوجودية والحضارية والإنسانية.

ويجسد «سميح القاسم» في قصيدته «البلقاء» عدة رموز تاريخية «هولاكو - الصليبيون - صلاح الدين - حطين»، التي تشكل بؤرة الأبيات ومركزها الذي يقوم عليه إنتاج الدلالة بقول موجها خطابه الشعري إلى أبيه:

أبي - لا كنتا لطفاء تحت نعال هولاكو

ولا فردوسا لفردوسا فردوسا إلى أهله

ولا خيل الصليبيين

ولا ذكرى صلاح الدين

ولا جنتهما المجهول في حطين

شدد خطاي لأتقاضي للنفس

فمن حبس لأخطائي

أشيد مضاعفا كبري<sup>(٣٧)</sup>

يبدو من الأبيات استنادها إلى نية «التقي» المتبوعة برمز تاريخي ملهي يشكل نسجها متوازيا أو متقابلا لرمز تاريخي إيجابي، بمعنى أن الفتح الشاعر على «هولاكو - الصليبيون» بدالاتهما السلبية، وطبيعتهما التدميرية للثقافة والقدسات الإسلامية، يولزها في الحضور الشعري والنقل الدلالي على المستوى الإيجابي الدال في الترويح الحضاري «صلاح الدين - حطين»، ثم يتداخل الرمزان في ضفيرة واحدة تفر من قبضة الزمان والمكن، وتتجاوزهما باعتبارهما يدين غير مؤثرين في سلوك الذات الشاعرة وفعلها الحضاري للتشيت بالأرض وتراقب الوطن، وهذا يدل على قدرة الشعر على تحويل الزمن إلى لا زمن، ينفصل فيها الزمن عن الذات، فترغم الطبيعة التدميرية أو الطبيعة الإنسانية لطرفي المعادلة، فإن الذات الشاعرة لعرف طريقها، وتحدد سلوكها، وتخلق رؤيتها التصورية المنفصلة عن الأحداث التاريخية والزمان والمكان، وهي هدم القبول بالنفس أو الرخيل باتجاهه والخروج من الوطن، وتقدم

## توظيف الشخصيات التاريخية في النص الفلسطيني المعاصر

الذات الشاعرة خطوة أخرى في سبيل الوعي برغبتها في بناء «الصفائح الكبرى»، وتشبيدها على أرض الوطن باعتبارها رمزا آخر من رموز الانتماء بالأرض والاستقرار عليها، ولتقف ضد عمليات الاقتلاع والتهجير والنفي والعزل ومصادرة الحياة التي تمارسها قوات الاحتلال ضد الشعب الفلسطيني، وبهذا يصبح الإنسان خالقاً للتاريخ، أو بتعبير أحد الباحثين يصبح الإنسان قاصداً لتاريخها بصنع التاريخ، سواء كان واعياً بدوره التاريخي أو لا<sup>(٢١)</sup>، وبهذا استطاع الشاعر إعادة إنتاج الماضي، بما يتوافق مع ثوابت الحاضر وإعادة الموضوعية.

ويوظف راشد حسين في قصيدته «يوميات دمشق» شخصية «صلاح الدين» من خلال الآية «الدور» رابطاً بين الانتصار «حطين» والانتصار أكتوبر سنة ١٩٧٣ م. يقول:

في اليوم السادس من تشرين

في قلب دمشق

ولدت ثانية حطين

في اليوم السابع من تشرين

فصنوا حطين دمشق

لكن - كبر الأخطال سنين

كبرت - حلى الأشجار

كبرت - حلى الأخبار



كبر النجع القاصد في قلب القلبي<sup>(٢٢)</sup> <http://Archivebeta.org>

يسمى التاريخ الزماني (شورين)، والمكاني (دمشق - حطين) في افتتاح النص الشعري على اتفاق دلالية رمية. تتعاصر فيها الأزمان والأماكن لتعيد صورة الجند الغابر في صورة الانتصار الحاضر. ويصور القضايا الصبورية التي يعيشها الإنسان العربي في الوقت الراهن، وهذا يعني أن التاريخ جزء لا يتجزأ من الحاضر «هالأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد مظاهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالاتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد - على امتداد التاريخ - في صيغ وأشكال أخرى»<sup>(٢٣)</sup>. وهذا يعني أن التاريخ مصدر ثر من مصادر التجربة الشعرية التي يمكنها أن تعبر عن الحادثة التاريخية الواحدة بروى متعددة، وتعيد تركيب الماضي وفضائع التاريخ بما يتوافق مع الرؤية الشعرية للعاصرة النابعة من الوعي بالتاريخ. ولهذا حق للشاعر أن يقرن بين انتصار «شورين» ومجد «حطين».

وهي قصيدته «اسمه يحيى»، يوظف أحمد دحيور شخصية صلاح الدين، مستندا إلى آية «الدور»، حيث تبرز «حطين» كما تبرز «القادسية»، وسط أهل حائل السواد. تصيف فيه طائرات العدو الصهيوني ودباباته مهيئات اللاجئين في لبنان. يقول:

(أدخل)

أين الميثاق من قبل سيدتي؟

- هل تعمدت في الشعر

فأضرب بطنك الحريق

ستسقط أعضاؤك الأولية

من عادة الدار طرح الثوب السمكة

فأدخل -

ستطلبك الكتب الصفر

لا يحل الكتب الصفر هذي الحرائق

فأدخل -

ستهر حطين والثاوية

بتضج قلب جليلد على الجمر<sup>(11)</sup>.

يتبدى من الأبيات والقصيدة عامة ارتكازها على ثلاثة محاور، تباين منها الرؤية الشعرية، وتشكل بنيتها القصورية، للكشف عن أبعاد الأزمة النفسية وخطايا الذات، أولها يرتبط بعنوان القصيدة باعتباره نواة دلالية، واستدراك حركة القصيدة في إنتاج دلالاتها، حيث يضعنا الشاعر منذ البداية أمام اسم «يحيى» بمعنى التوثيق بالدين والحياة، لكن الشاعر لا يلفظ عدد هذا الحد، بل يضع شيئاً شبيهاً بالتعليق الدلالي على العنوان، فيقول بعده مباشرة «وكان ليلة القصف يخرج من بين الصلب والتواء» مما يعزز هذين البعدين، ثم يقوم الشاعر بتوزيع الاسم «يحيى» في جسد القصيدة باعتباره رمزاً للأنبياء الفلسطينيين رغم التثكيل والتفتيل والعمار الذي يصيبه من جراء القصف الصهيوني.

أما المحور الثاني، فيتمثل في توظيف أسلوب «الحوار» وهو أسلوب يستمر من مستهل القصيدة وحتى نهايتها، يتجاوز من خلاله الشاعر سكونية السرد إلى حركة الحوار وحيويته، كما يتجاوز أحادية الصوت إلى تعددته، مما يؤدي إلى افتتاح النص الشعري على أفق واسعة، ويجعله دراما إنسانية تروج فيها الأصوات بمكوناتها النفسية ومعتقداتها الفكرية التي تشكل حياتها، باعتبارها جزءاً من الشعب الفلسطيني الذي يجب أن «يخرب» حتى إن سقطت «أعضاؤه الأولية» من أثر القصف الصهيوني.

ويتمثل المحور الثالث في «هدير» صوت «حطين والثاوية» ليس باعتبارهما حدثين ساكنين يعيشان في «الكتب الصفراء» القديمة التي عفا عليها الزمن، بل لهما حضور وجداني دائم ومتجدد وقابل للدخول في صور شعرية جديدة، تنقل عصارة الوروث التاريخي في صورة عصرية، يعبر فيها الشاعر عن الجماعة وطموحاتها وأحلامها في

## تطور الفكرة التاريخية مع الفكر المعاصر المعاصر

تحقيق مستقبل أفضل. إن نمو التاريخ وحركيته يجعلان من أحداثه أحداثاً معاصرة، ليس وسفا لحقبة زمنية من وجهة نظر معاصرة لها. إنه إدراك إنسان معاصر أو حديث له، فليست هناك إذن صورة ثابتة جامدة لأي فترة من هذا الماضي<sup>(١٢١)</sup>. وبهذا تصبح كل من «عطين والقادسية»، «لهما شعربا، وأداة تشكيلية ذات قابلية للتفسير والتأويل بما يتناسب مع وضعية الأبعاد الراهنة التي تحياها الأمة.

ويشكل زمن «صلاح الدين» في قصيدة علي الخليلي «يوم غاثم» فاصلاً بين زمنين قبل «صلاح الدين»، وبعده، وتركز بؤرة الحضور العربي الإسلامي على مر التاريخ في الاقتواب من القدس في زمنه، ثم يغيب حضور القدس عن العرب والمسلمين قبل زمنه وبعده، مما يؤدي إلى الاشتياق للقدس العربية الترابية المنسية. يقول:

في مطلع يوم غاثم  
من قبل ومن بعد صلاح الدين  
ومثل جميع الناس  
نشأ  
ونشأ  
لقدس العربية  
والقدس الرابية  
والقدس المنسية  
والذكورة  
في كل كتاب  
وكتاب  
وكتاب<sup>(١٢٢)</sup>.



يجسد حضور «صلاح الدين» وتراوح «القدس» بين الحضور والغياب على المستوى المكاني لا الروحي مسألة الذات الشاعرة، وانكفاء الذات الجماعية وعدم قدرتها على القيام بفعل حضاري تحقق من خلاله وجودها الإنساني أو الحضاري. وعجزها عن الدفاع عن مقدساتها المنسية هي الفكر العربي، والمذكورة في القرآن الكريم، وينتهي بالتالي الحسن البطواني فيها. فالأمة العربية في حاجة ماسة إلى ظهور بطل يكون إقراراً طبيعياً للمجتمع، تنطلق إليه الجماعة لتحقيق أمالها كما فعل «صلاح الدين»، فالبطل «يمرر اللحمة بين الأفراد، إذ هو يفدي بنفسه الأمة عامة، وبذلك يوحدتها، ويقوم الانسجام، بل ويؤمن الفتح الوحي الفردي على هدف مشترك عام»<sup>(١٢٣)</sup>. لا تنشال الأمة من ضعفها، لأننا «نتشأ دائماً عن بطل يعرض نفسه، ويحقق آمالها، ويلبس الاعترافات والإعطافات، تذوت فيه هنتشم، ولنتقم أو



تعارف»<sup>(١٧)</sup> إن غياب هذا البطل قبل «صلاح الدين»، حيث الأسراء المتخللون، وضعف القوى الإسلامية آنذاك منعشاً في الدولة العباسية والقاطمية والسلاجقة الأتراك، وشاعرها فيما بينها، مكن للصليبيين الاستيلاء على مدن الإسلام، كما أن لغياب بعض أمراء البيت الأيوبي من الدفاع عن المقدسات الإسلامية، جعل الصليبيين يعمدون الاستيلاء على بيت المقدس بعد أن حاربها صلاح الدين سنة ٥٨٢هـ / ١١٨٧م، وهذا يعني أن الحالة التاريخية التي عاشتها الأمة العربية الإسلامية بالأمس تكرر نفسها مرة أخرى في العصر الحديث، فلا نستطيع الذهاب إلى «القدس» لأداء الصلوات فيه، ومن هنا كان «شوق» الذات الشاعرة إلى «القدس» ليس باعتباره مساحة جغرافية فحسب، بل لأنه تشكيل روحي وديني مشبع بالحضور التاريخي العربي الإسلامي ولا يمكن اغتلائه من النفوس.

#### ٤ - عز الدين القسام

يعتبر شيخ المجاهدين «عز الدين القسام» رمزاً من رموز التاريخ الفلسطيني الحديث، ونموذجاً من نمالاج البطولة والشجاعة ضد الانتداب البريطاني لفلسطين بما يحمله من قيم أخلاقية وإنسانية لثة. أبرز الشعراء الفلسطينيين طائفتها الشعرية والإيمانية، فاستدعوا في خطابهم الشعري تعبيراً عن الهوية الوطنية والحضارية، فوسعوا بذلك دائرة الدلالة عندما أدخلوها في علاقات جديدة، وبني مختلفاً للتعبير عن عقل الصبر والوقوف بين الإيمان الفلسطيني وقوى الاحتلال البريطاني والصهيوني، <http://Archivebeta.Bakrnt>

استدعت قنوى طوقان في قصيدتها «الشجاعة الصبر» الرمز «عز الدين القسام» ورمزاً بطولها فلسطينياً آخر هو «عبد القادر الحسيني»، مستندة إلى آنية «الاسم المباشر»، تقول عن اعتقال فلسطين بعد هزيمة سنة ١٩٦٧م:

منهم من كانوا صبية  
تخرف الشيطنة وتلعب بالألعاب النارية  
تطلق في الريح الغربية  
حرب الطائرات الزرق الحمر الحضر القرحية  
تأبط كل شتونها في الأرضة وفي المساحات  
تتشاكس فتزحف زحف تحت حفر النور الرطبة  
تترشق التكت العنيفة  
بشور التسق والضحكات  
تبارز بالأخصان الصلبة  
تشعروا سباً أو حرية

تنظم شخصيات ككفاح أسطورية  
عنزة العبد الباحث عن حريته في درب الموت  
عزالدين القسام الرابض في الأحراش الجيلة  
عبدالقادر في "القسطل"  
يحيى وعارص عشق الأرض<sup>(١٢)</sup>

في هذا الجو المغمم باللهو الطفولي البريء، تبرز ثلاث شخصيات تاريخية تمتلك مقومات تمثيرية قادرة على إيصال جوهر الصراع الإنساني ضد قوى الظلام، تتحول في جسد النص إلى رموز مثالية داخل الوجود الإنساني، ومحملة بشحنات انفعالية عالية، لكنها في الوقت نفسه تخفي وراءها مأساة ذاتية، فضلاً عن المأساة الجماعية، حيث كان الرمز الأول «عنزة» عبداً متبوعاً غير معترف به في نطاق القبيلة، وهو في سياق القصيدة يتحول إلى رمز الإنسان الفلسطيني الرافض للعبودية، واستشهد الثاني «عزالدين القسام» في أحراش «يعبد»، في مدينة «جنين» شمال الضفة الغربية سنة ١٩٣٥م، واستشهد الثالث «عبدالقادر الحسيني» في معركة «القسطل» على مشارف مدينة «القدس» سنة ١٩٤٧م، دفاعاً عن تراب الوطن، وبغياً بذلك - القسام والحسيني - شريعة عشق الأرض.

إن إعادة إنتاج التاريخ الفلسطيني والعربي في لحظة الهزيمة «التي» سنة ١٩٦٧م، جعل أطفال فلسطين يتقمصون في ألعابهم الطفولية البريئة، شخصيات كفاح أسطورية، يجعل من ديمومة النضال والثورة على المحتل العظم قتراً مكتوباً على هؤلاء «الصبية» الذين سيحملون في أعماقهم عندما يكبرون صور هذه الرموز الثورية، مما يؤدي إلى بقاء جذوة النضال الفلسطيني مستمرة، فيتحول هؤلاء «الصبية» إلى وقود الثورة الذي لا ينفد، ما دامت الأرض الفلسطينية تنجب أطفالاً تغرس في أعماقهم روح الوطن، وبذلك لن يستطيع الاحتلال الصهيوني دفع وجودهم ووطنهم ولثارتهم إلى الغياب والتمسيان، بل منبثقي ذاكرتهم الفردية والجماعية تستعيد في كل لحظة حكايتها الحزينة، وتعمل على تجاوزها حتى يقتربوا من لحظة الحقيقة ويحولوا الحلم الفلسطيني إلى واقع معيش.

ويستدعي أحمد دحبور في قصيدته «رسالة شخصية جداً» شخصية «عزالدين القسام» مستنداً إلى آية «الاسم المياشر» مرة، وآية «القول» مرة أخرى، يقول:

طرزت لأني مكتوباً من غير كلا  
من يعرف منكراً أمي؟  
ضحكت يوماً فداين في خلدي حبل وحمار  
وأكلت كفاح اليوم  
وبكت قرأت كتاباً لوصلي بالسر إلى خلدي الأيام

شعر يقول  
ولأني حزن يصاح في كل الأوقات  
من أجل جدار لا يعلو إلا ليتأمر  
من أجل أني المنزول وراء السكر وتطير الأعلام  
والخبر من أجل  
وتراعى لي أني عز الدين القسام  
تأبى الأهلين  
صليت بحر في جامع شعب فلسطين  
وطلعا نسوح بالبارود الآيات  
وصلاة يصاح في كل الأوقات (٥١).

إن إحساس الذات الشاعرة بفداحة حزن «الأم» على فقدان الوطن «الذي لا يعلو إلا ليتأمر» يشكل بقسمة التضامين الذاتي والوطني للذات الشاعرة، ويفتح وعيها على إدراك حقيقة الجرائم التي ترتكب بحق الشعب الفلسطيني، مما يقودها إلى الدفاع عن كينونتها وهويتها بعد أن حولها الاحتلال الصهيوني إلى أشباح منفية خارج حدود الوطن، وخارج حدود الزمان والمكان. لذلك يتراءى للذات الشاعرة في أحلامها رمز من رموز المقاومة والتضال والثورة، فتعبر شخصية «عز الدين القسام» بشفاعتها الشخصية والوطنية التي تلخصها الذات الشاعرة، حيث تجسد الأولى ثورته على الانتداب البريطاني للفلسطين، وتجسد الثانية حطرات العلم التي كان يعقدتها في رحاب مسجد «الاستقلال» في حيفا، لتوعية الجماهير الفلسطينية دينيا وثوريا، واستتارة روح الكفاح فيها.

هكذا يشكل استلزام التاريخ الفلسطيني الحديث عناصر من عناصر التجربة الشعرية، يستلزم الشاعر من خلاله، ويستثير روح المقاومة والتضال، ويوجه الوعيين الفردي والجماعي إلى الظروف التاريخية المتشابهة بين الماضي والحاضر. فيقوم ببحث شخصية «عز الدين القسام» من جديد، وتوافقها مع أبعاد الواقع الراهن، وتوافقها مع القيم الحقيقية للإنسان الساعي إلى الخير والعدل وكف الظلم وتجسيد المثال الأعلى في مسيرة الإنسان نحو الخلاص الثوري والنقاء الديني.

أما مريد البرغوثي فقد وظف شخصية «عز الدين القسام» في قصيدته «مسجد القروي وحلوة التبع» مستخدما آلية «القلب» خمس مرات. وآلية «القول» مرة واحدة، ويتمثل هذا في دعوة «القسام» لزملائه المجاهدين إلى الشهادة بعد انكشاف موقعهم في الحرائق «بعيد» فكان لهم ما أرادوا من شهادة في سبيل الله والوطن. يقول الشاعر في مقطعين من مفاصل القصيدة بعد أن يضع لكل منهما عنوانا يحمل تاريخا من تاريخ رحلة النضال الثوري للقسام:

سعيد القروي "تشرين الثاني ١٩٢٥م"  
 سيدني القسام حوصراً فما ضرب النجاة؟  
 زخلة من قنصلهم تتبع زخلة  
 "سيدني القسام" أقد  
 بعثرت صرخته جسر القضاء  
 خرج القسام من خندقه  
 "كشفتوا موقعنا يا شيخ هيا ننسحب"  
 جاء صوت الشيخ "موتوا شهداء"  
 سعيد القروي، ١٩٣٦م  
 أقرت كل الشوارع  
 بدأ الفعل دموماً في ودائع  
 أمة من قهرها قلت تقائل  
 منحتها حلوة التبغ يديها وابتناسه  
 أوقدت في ليلها كل التنازيل وقالت  
 ولدت لي فيكم اليوم غلاية<sup>(١)</sup>



## ARCHIVE

تهوى الأبيات على حضرة صوفات شمعية تضيء الخطاب الشعري، وتكشف ما يجري في أعمالها، وما يتفاعل في تفويضها من توازيع وجدانية متناقضة تجعل منها أصواتاً/ شخصيات إنسانية عادية، ولهمست شخصيات مثالية أو نموذجية، وخاصة حين فكرت إحصاءها «بالاستعباد» من أرض المعركة ليس جنباً، بل حفاظاً على وقود الثورة ويطلها «القسام» الذي يأتي صوته حاسماً وحازماً «موتوا شهداء». ولعل هذه الدلالات الشعرية تكاد تكون متطابقة مع البعد الواقعي لهذه الحادثة التاريخية، فضلاً عن عنوان الأبيات «تشرين الثاني ١٩٢٥م»، وفي هذا السياق، يقول رجاء النقاش «حين انتقلت جماعة القسام إلى الريف أحس الجواسيس المكفون بعراقيتهم بأنهم غائبون، فلزاد قلق السلطات المحتلة، ونشطت في البحث عنهم. وفي يوم الرابع عشر من نوفمبر عام ١٩٢٥م التقى نفر من جماعة القسام بجاويش يهودي وشرطي عربي، قتلوا الجاويش، وتركوا الشرطي حياً، وقد أخبر الشرطي بما رأى، واستماعت القوات البريطانية أن تحكم الطوق على جماعة القسام الذين قاوموا مقاومة بأسلة، ولكنهم كانوا في واد عميق، ولم يفكروا في التسلل والهروب، بل في المقاومة والاستشهاد. ولذلك فإن القسام حين طلب منه الاستسلام، أجاب: «أنا لن نستسلم، إن هذا جهاد في سبيل الله والوطن». وانتقلت إلى زملائه وقال: «موتوا شهداء»<sup>(٢)</sup>، إن كشف الأبعاد الداخلية والنفسية للشخصيات في حوارها مع بعضها، يجعل الخطاب الشعري معتقلاً بالحيوية والتأثير لا ابتعاداً عن المسرد

المباشر، ويجعلنا ندخل في سراديب النفس الإنسانية وما يعثر فيها من تناقضات، مما يؤدي إلى اكتشاف أبعاد الموقف النفسي للشخصيات أمام المتلقي الذي يماين من قرب ما تقوله كل شخصية، وهذه الأبعاد هي رأي د. عز الدين إسماعيل لم تكن تظهر لو اكتفى الشاعر بالحركة في اتجاه واحد، واكتفى من الواقعة بالاختيار عنها، ولكن تجسيم الموقف، وتصوير الشاعر المتضاربة خلال ذلك الحوار قد جعله من غير شك أكثر تأثيراً وإقناعاً<sup>(١١)</sup>، وهذا بدوره يقرب القصيدة إلى النزعة الدرامية التي تجسد فيها الاستبطان النفسي والحوار الخارجي... إلخ، لاستجلاء مظاهر المقاومة والصمود في شخصية «عز الدين القسام» الذي لا يهرب الردى، ولا يعجز الموت الزؤام إذا عدا.

ثم يأتي صوت الراوي في الفصل الثاني، ليؤكد سموية العزى الذي يلف الشعب الفلسطيني نتيجة استشهاده المجاهد «عز الدين القسام» الذي حقل باستشهاده وجوده الكوني، ومجد الحياة باختياره الموت، واشترى بعمره حياة الجماعة، ويحث باستشهاده «أمة» من قبلها ضحت على حقيقة فاجعة ففاضت دقات، وبهذا استطاع الشاعر أن يقتنع بعقبات تاريخية من حياة الشعب الفلسطيني، ويصوغها شعراً يرتبط بحياة الجماهير العربية ونضالها من أجل الحرية والاستقلال، لقد استطاع «عز الدين القسام» في رأي رجاء النقاش، أن يجسد أفضل خصائص جيل عام ١٩٢٦م وأعظمها وأكثرها أصالة وصفاء، وعلى الرغم من أن القسام استشهد في أواخر عام ١٩٢٥م، إلا أن بعض رجاله قد عاشوا بعده، وأسهموا في قيادة ثورة عام ١٩٢٦م إسهاماً كبيراً، كما أن القسام كان بافكاره الثورية التي نشروها في طول الأرض الفلسطينية، وعرضها من أكبر الذين مهدوا لثورة عام ١٩٢٦م، وأعدوا الشعب لها خير إعداد<sup>(١٢)</sup>، وبهذا لم يكن «القسام» فرداً، بل كان «أمة قامت لتقاتل» أحيا فيها روح الثورة والحرية، وكان دمه الطاهر وفردعا.

## ٥ - الخاتمة

وصل المد الشيوعي ومبادئ الاشتراكية اللينينية في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين إلى ذروته في البلدان العربية، ومنها المجتمع العربي الفلسطيني، وطباسة في فلسطين المحتلة سنة ١٩٤٨م، وكان من تكتليه تأسيس الحزب الشيوعي الإسرائيلي، الذي انضوى تحت لوائه عدد من الشعراء الفلسطينيين، منهم محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد، لما تشعب به مبادؤه من دعوة إلى حرية الشعوب واستقلالها، وكان هو الصوت الوحيد في داخل إسرائيل الذي يدعو إلى السلام مع العرب وحقوقهم في العيش بكرامة، وفيما دولة فلسطينية حسب مقررات الأمم المتحدة، لكن انقضاء هؤلاء الشعراء للحزب الشيوعي كان مزار جدل وانهاج وطني في انتمائهم الوطني والعربي، إن طبيعة الحياة العنصرية التي مارستها قوات الاحتلال

## وظيفته الفكرية في الفكر الفلسطيني المعاصر

الصهيوني على من بقي من عرب فلسطين متمسكا بأرضه وبيته، ولم يقبل الهجرة والنفي كانت السبب في هذا الانتماء الجذلي.

وهي بيانه الذي أقاء في القاهرة سنة ١٩٦١م بعد خروجه من إسرائيل، بين محمود درويش أسباب انتمائه إلى الحزب الشيوعي ودافع عن هذا الانتماء الذي لا ينفي انتماءه الوطني أو العربي أو العالمي، فقال: «أنا مواطن عالمي، وفلسطيني جزء من الحركة الثورية العالمية، وأظفر بانتمائي إلى أسرة التقدم والتحرر والاشتراكية، التي تمارس تأثيرها الفعال لتغيير العالم تغييرا جذريا. إننا على الرغم من كل الظهور والكبت نلتمس إلى الجانب المضيء من وجه عصرنا، ونشعر بسعادة فاعرة ويقرر لا حد له بصداقتنا المصيرية مع الاتحاد السوفييتي، الذي يمارس دورا رئيسيا في الحركة الثورية العالمية، ويشف في جبهة الصدام الأولى مع أعداء الإنسان ومعوقات ضرورات التقدم»<sup>(١٢١)</sup>. ثم يؤكد هذه المعاني مرة أخرى بقوله: «من المعروف لكم تماما، أنني قادم إليكم من صفوف الحزب الشيوعي الإسرائيلي، الذي يخوض معركة سياسية مليئة بالخطى والشرف، وهي جو خاتل من العنصرية والفطرية الصهيونية والاعتداء الصلطف على أبسط حريات الإنسان»<sup>(١٢٢)</sup>، وبهذا يتضح أن انتماء هؤلاء الشعراء، ومنهم محمود درويش، كان انتماء من أجل الوطن وقرب فلسطين، وسعيًا لتحقيق العدالة الوطنية والكرامة الإنسانية التي حرعوا من أبسط مقوماتها في ظل العنصرية الإسرائيلية.

استخدم سميح القاسم في قصيدته «إلى ميخائيل جورباتشوف» شخصية «لينين» مستخدما الية «اللقب» جاكوا «لينين» يقف موقفًا إيجابيًا يقبض فيه «جورباتشوف» على ما قام به في «البروسترويك» من ابتعاد عن الصيغ المستعارة والنظرة الواحدة، وهي إشارة موجية تشير إلى إيمان «لينين» بالقوميات التي كان يتكون منها الاتحاد السوفييتي، وباعتباراتها القومية أو السياسية التي رفضها «ستالين» عندما تولى رئاسة الحزب «البلشفي» والاتحاد السوفييتي فيما بعد. يقول:

إن لينين يحدرك الآن مخفيًا

رائدًا عن رؤاه

على قراه

بحبة تتألى عالية في ساء الجباه

لا يبريد الشفاه

لا يبريد الغبار

إله وائق من رؤاه

واثق من خطاه

لم يزل حلقًا بانقلاب القدر<sup>(١٢٣)</sup>.

لقد كشف «جورياتشوف» بدعوته إلى تحرير القوميات الروسية من عقال الاتحاد السوفياتي عن رؤية إنسانية، كانت تشكل رغبة «لنين» في حرية اختيارات الإنسان، أي أنه أنجز بطريقة عملية حلما من أحلام «لنين»، تحلقت حوله الأبيات، وبشكل نقطة الارتكاز الرئيسية التي البشتت منها هذه الدلالات مستخدما أساليب طيبة والغوية، تؤكد هذا البعد ويعزز حضوره في جسد النص. ولهذا كان التوكيد بالحرف «إن» وتوظيف صيغة «التي» خاصة، قد أوصل الشفرات التي تتردد في ثلابة الأبيات إلى حتمية النهاية، التي تمثل تحقيق الحلم بالثلاث المداور.

أما توفيق زياد، فقد كان مفتونا بالثورة الروسية 1917م وأبعادها العملية، ولهذا رسم في روايته صورة تكاد تكون متكاملة عنها وعن شخصية «لنين» الذي «يعيش في القلوب»<sup>(12)</sup>، أما قصيدته إلى «عمال موسكو» المستندة إلى آلية «القلب» فيرسم فيها خارطة لأشهر أماكن الإنتاج في روسيا، حيث الصلب من «سبيريا»، والقمح من «أوكرانيا» والسفن من «ليننجراد» والبحر من «موسكو»، كما يذكر «لنين» والشعب الروسي بفخر وإعجاب، يقول:

معكم أنا

يا إلخني العمال في موسكو أنا معكم -

لدهر الداهرين

معكم - مع الحزب الذي ظل الرافع

إلى قباب الكرملن

ومع اللواء الأحمر العالي - لوانك يا «لنين»

معكم - مع الشعب الذي

صان السلام أمام طيش المعتمدين

وحسب لئسانات الشعوب

من الطغاة الطامعين

معكم أنا

يا سدا العالي -

على موج الغزاة الزاحفين

بيني وبينكم أواصر طبقه

أبن من التلاذ - والصخر المكين<sup>(13)</sup>.

تعد اختناحية القصيدة «معكم أنا» لازمة لغوية تكشف عن ديمومة العلاقة الوجدانية والأخوية والطبقية التي تربط بين القسمل / الشاعر، والقسمل إليه / لواء لينين وعمال موسكو، حيث أناط بهم القدرة على سحق الطغاة والطامعين، وإفشال مخططات الغزاة الزاحفين، فكان



## توظيف اللغة العربية في الشعر الفلسطيني المعاصر

بناء «السند العالي» بمساعدتهم إعلالاً لأواصر الصداقة والأخوة الصاعدة إلى اجنثات جنود الطم والاسْتبداد، وإيذاناً بمساعدة الشعوب الطامعة إلى التحرر والاستقلال بشتى أنواعه وأشكاله. هؤلاء مساعداً الاتحاد السوفييتي، الذي أسسه «لينين»، لاستفحل البوار في مصر، وجف نهر «بردي» واستلهم العراق «شروعة غربية»، وقد جاء هذا كله في سياق القصيدة العام، ولعله لا يخفى ما في الأبيات من خطافية تحدد الدلالة، وتجبر السياق على البوح المباشر بحيث تلمذ فيه الجمل شعريتها، ويعلم فيه الشعر عن الهوية العرقية والانتقاء إلى «الواقعية الاشتراكية» التي تهتم بالتناسبات والشخصيات والأحداث الثورية الكبيرة.

وقد وصف أدونيس هذا اللون من الشعر بأنه خال من الثورة لأنه «يكتب اللغة الشعرية الموروثة التي اتقها القراء، ويكتب لجمهور يعمل ثقافة الماضي، يعتبر الثورة حدثاً خارجياً، يتخذها موضوعاً فيصفها ويهتف لها ويقتبها»<sup>(18)</sup>، أي أنه لا يبدى اهتماماً بشعرية الشعر وتجبر اللغة، ليجعلها تحمل أبعاداً إيحائية رمزية تعادل المتلقي ويحاطها، وصولاً إلى عمق الدلالة الكامنة في أعماق اللغة.

ويوظف معين يسميها شطمية «لينين» مستلماً إلى آله «القب» في قصيدته «قصيدة فلسطينية إلى لينين» بقول:

في لحظة في أحد شوارع هذا العالم

كان لينين وكانت تقول أصابعه

تجميع كل الأشجار السرية والعظيمة

كانت لحظة إبداع العالم

كانت لحظة إعطاء العالم

اسماً آخر

والثورة شاعر

كانت كل أصابعه - أشراط بيان -

والعالم يولد من لغة أصبح

من طرفة بديع<sup>(19)</sup>.

استطاع «لينين» في سياق الأبيات تجاوز الأبعاد الدلالية المألوفة ليصنع رمزاً «يعبر عن تجربة وجودية شاملة، قادرة على اكتشاف العالم ومضاهيته من جديد وفق رؤية ثورية ذات أبعاد اجتماعية وسياسية، تقضي على القسح والجفاف واليوار الذي يكتف روح العالم، ويتغلغل في مظاهر الطبيعة العظيمة ليجعلها خصبة، ويوزع فيها بذرة الحياة الممثلة في الكلمة الشاعرة و«الثورة شاعر» والفعل الأسطوري «العالم يولد من لغة أصبح» والفعل الثوري «العالم يولد من طرفة بديع»، وبهذا عمد الشاعر إلى تجسير اللغة وتثريتها من



محاولاتها الدلالية الموروثة، وتحميلها دلالات جديدة حافظت بجو التجربة الإنسانية الخصبة الكثيرة بمضامين أسطورية، بعدت حضورها وتأثيرها داخل الوجود الإنساني جاعلاً اللغة تقول ما لم تتعود قوله، وبهذا أخذ الرمز «التيون» في السياق الشمري بعداً أسطورياً ونموذجاً إنسانياً يجسد بحضوره الاتبعات الكوني، وليس غير الشعور يمكن أن يفعل ذلك فهي رأي د. أحمد كمال زكي «لأنه من حيث كونه لغة أداء فنية ينتمي حضارياً إلى المجتمعات الأولى، وأساليبه في أرفع مستوياتها تتعامل برموز الـ «التيون»»<sup>١٠١</sup>.

## ٦- شخصيات تاريخية أخرى

استطاع الشعراء الفلسطينيون إنجاز قصائد شعرية متميزة بالارتكاز على شخصيات فلسطينية وعربية وعالمية قديمة وحديثة، شكلت لبنة عضوية في بناء القصيدة الحي - غالباً، ثم من خلالها إعادة النظر إلى العالم وفق رؤية جديدة تجمع بين الذاكرتين الفردية والجماعية في بقعة واحدة لإنتاج دلالة معاصرة، وتوحد بين التجهيزتين الخاصة والعامة للتعبير عن حقائق إنسانية، تجسد حلم الاتبعات الإنسانية الطامح إلى الحرية والاستقلال والسلام، لكنها لا تمثل قطيعة مع الكفاح والنضال والجهد والتحرير واستنفار الجماهير من أجل تحقيق هذه المبادئ الأخلاقية والإنسانية الطامحة، كما يشو من خلالها مشاعرهم وإيمانهم القسوية التي كشفت عن نفثات حارة وأمن أخيبها القوات الرافضة للاحتلال الصهيوني والعنيفة الذاتية أو الإنسانية، ومن ذلك قصيدة فيدي طوقان «أهات أهدام شبائك البصاريح» التي تستدعي فيها شخصية هند بنت عتبة، المستندة إلى آية «الاسم المباشر» هذا وقد أثارت هذه القصيدة في حينها صخب المجتمع الإسرائيلي وصحافته، لما تحمله من دلالات تحريض على الاحتلال الصهيوني وتناحزه بقوة، كما كشفت عن أعماق اللاوعي الفردي التكويني في نفسها وروحها بسبب فظاعة الممارسات الإسرائيلية الصهيونية ضد الشعب الفلسطيني بعد نكسة يونيو سنة ١٩٦٧م، فاشارت في سبيل القصيدة إلى «أكل أكباد مقتنييها» فكانت القصيدة انعكاساً للامانة الفلسطينية ورد فعل على المستوطنين النفسي والظلمي لما تقوم به قوات الاحتلال من قتل وتكبد.

تقول:

أه يا ذل الأسرار!

حتظلاً صرت مذاني قاتل

حتدي رهيب، ترغل حتى القرار

صخرة ظلمي وكريت وقولارة غار

ألف «عند» تحت جلدي

جوع حطلي  
فاغر فاه، سوى أكبادهم لا  
يشبع الجوع الذي استوطن حطلي  
أه يا حطلي، الرقيب المستنار  
قتلوا الحب بأعماقي، أعالوا  
في عروفي الدمر غسلنا وقاراً<sup>(٢٢)</sup>

بعد حضور شخصية «هند بنت عتبة» الشهيرة في التاريخ الإسلامي بـ «أكلة الأكباد» حضوراً مشملاً مع ما لعانيه الشاعرة وقومها، لاتفاق المراتين في الحقد والكراهية - مع حوار دنيء وتاريخية - حيث حدثت الأولى «هند» حقدًا ذاتها على حمزة بن عبد المطلب لقتله أهلها، وحدثت الثانية «هنو طوقان» على «الاحتلال الصهيوني» حقدًا شعرياً يدرك بوصفه صفة للجماعة التي لعاني مأساة الاحتلال، ونتيجة هذا الإحساس للأساسي بآكل أكباد الأعداء الفلسطينيين، تارت تارة الصحابة الصهيونية، ولكنها لم تشر بالقدر نفسه حين عبر محمود درويش في قصيدته «بطافة غريبة، قليلًا»:



سجل - برأس الصفحة الأولى  
أنا لا أكره الناس  
ولا أسطر على أحد  
ولكنني - إلا ما جعت  
أكل لحم مفصصي  
حذار - حذار - من جوعي  
ومن كغضبي<sup>(٢٣)</sup>

ويرجع ذلك - صلاح فضل هذا إلى أن محمود درويش يطمح بالفعل إلى تأسيس الكهنة، لا بمنطق الحجاج العقلي والتاريخي، ولكن بمنطق إيقاظ الحلم وتشعير الموقف الثوري، وتسمية الأشياء بالكلمات العارية البسيطة، كما يمكن في خلق السياق اللازم للجمع بين البراءة والخطورة من خلال أوضاع التعبير على وجه الخصوص - إنها تأتي هنا - لدى محمود درويش - بأشعارها ذروة لتحويلات في أنساق اللغة وأشكال الغضب المنعد إلى المخاطب بالحاج لا يلبث أن يلحني إلى انشلاجه تجاه المتكلم، وتأتي مشروطة بالشروط الإنساني الدفاعي الذي لا يسع أحدا إنكاره، ومعتبرة بكل أنواع التحذير الحضاري المسبل، فالوحشية حينئذ لا تصبح شهوة فلسطينية بقدر ما هي استجابة حتمية لوحشية الآخر المتشعبة بشرعية الأمر الواقع<sup>(٢٤)</sup>.

ويستحضر محمود درويش في قصيدته «أنا وأعد من ملوك النهاية»، المستندة إلى آليتي «القلب» و«الدور»، شخصية «عبدالله بن محمد» آخر ملوك بني الأحمر في «غرناطة»، ويحولها

إلى رمز من رموز أهول الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس، وبداية انحصارها بعد أن شهدت مداً جديداً بالمعنى والامتياز في القرون الماضية. يقول عن لسان القناع الشخصية:

وأنا واحد من ملوك النهاية - أفرز عن  
فرسي في الشتاء الأخير، لا زفرة العربي الأخيرة  
- لا أطل على الأرض فوق سطوح البوارج ولا  
أطلع حولي لئلا يراني هذا أحد كان يعرفني  
كان يعرفني صلت رخام الكلام لتعب المراني  
رفع الضوء حافية لا أطل على الليل كي  
لا أرى قمرًا كان يشعل أسرار غرامه كلها  
جسداً جسداً لا أطل على الظل كي لا أرى  
أحدًا يحمل اسمي ويركض خلفي، هذا اسمك عني<sup>٢١١</sup>.

إن رفع «مشتاقاً» تأجيبها فوق مشقة الله في سياق القصيدة، واعتراف الأمير «عبدالله الصغير» بأنه آخر ملوك النهاية، وفقره عن صورة الفرس العربي، ومجزؤه عن الاستمرار في التواصل من أجل البقاء، وجزؤه لأخر وفترات الخصوم العربي في الأندلس، تشكل عناصر القناع الشخصية التي تفر من تشبيه واسمها وحضورها الفردي حتى لا يراها أحد. وهذا يعني أن أمير غرناطة «لم يكن أميراً محروفاً فقط، بل كان أميراً «أخيراً» كما أن هزيمته لم تكن نهاية مدوية، بل كانت امتحاناً لاسمها في مشاقته هو. فقد تنازل عن أبهة الانتصار المحنوم ليختار بدلاً عنها صورة الاستسلام عن حماسة أو جبن أو رضا. وهكذا سلم مفاتيح غرناطة إلى الملكة الإسبانية ليطلق ولين هذه المفاتيح يتروى عبر الأرومة»<sup>٢١٢</sup>. تكن هذه الوقائع التاريخية التي يرويها «القناع الشعري» لا تقف عند حدود الذات الفردية فتعسب، بل هي سمة من سمات الوجود العربي في العصر الراهن، يجمع من خلالها الشاهدين بين الذاكرة الفردية التاريخية والواقع المعيني في بؤرة واحدة، وبهذا يتماثل البعدان التاريخي والسياسي والجماعي، الماضي والحاضر تعالماً مبرهما ومطبقاً، ويندمجان في علاقة متضاربة للتعبير عن مأساة الماضي، وفجائية الواقع المعيش. وهذا بدوره يؤدي إلى توسيع دائرة الرؤية الشعرية، للتعبير عن حقائق كلية كامنة في اللاوعي، وتعمل شحنات عاطفية تستجيب بحرارة لأعماق مشاعر الإنسان العربي.

كما يوحي استهلال القصيدة بقول الشاعر على لسان فمائه الشعري «وأنا واحد، بقداحة الإحساس الذاتي بالعار، وهو ما يصنع «معارفة» أو بنية لغوية تستند إلى «علاقة التناهي» بين صورة «الجماعة» وصورة «الأنا» حيث تشكل «الأنا» «نواة» تبتثق منها الدلالات بأعنيابها شخصية محورية تسيطر على حركة الصياغة، وتقوم بفعل المرد وعرض رؤاها وأحلامها

وتكشف عن هويتها وكيونيتها التاريخية، مما يجعلها ذات أبعاد زمانية مفارقة في السيورة والحضور الإنساني، تتجلى في صورة جماعية، وذلك في قوله «أنا زهرة العربي الأخيرة».

وبهذا، تشكل القصيدة/ الفناء عبر صوز فردية وجماعية تعبر عن واقع الأمة وحاضرها القمبي، أي أنها تمثل الأنا الأعلى المستكن في ضمير المجتمع العربي والإسلامي. وهذا الأنا الأعلى يأخذ موقف المستقبل الذي ينتظر معطيات الزمن الماضي، دون محاولة التحرك إيجابياً لاستعادة هذا الزمن، أو بمعنى أصح استعادة مضمونه الحضاري<sup>(1)</sup>. وبهذا تصبح القصيدة كشفاً عن خيالها الذات، التي يحملها الفناء الشعري بين جوانحه، وكشفاً عن بعد درامي يتوهم على الصوت الواحد/ الفناء، الذي يستبطن ذاته ويحاورها، ويستكنه أبعادها الفردية التي نصب في النهاية هي دائرة الأبعاد الجماعية.

أما توهيل زياد في قصيدته «شجرة أخيار» فيستدعي شخصية أفريقية معاصرة، هي شخصية المناضل السياسي الكونغولي «باتريس لومومبا» مستخدماً آية «القلب» يقول:

الكونغو -

دمر لومبا ما زال يصيح

وجبرلجا يزحف مثل الرج

ويغز في غاب

والكونغو حمره ككف عروس

وتقول وكالات الأنباء

أفليم «كساي» يحرر

رغم ذلك الأمر للخدمة

والعار المدعو «مروسلو»

والنصر سيغيب - نصر أكبر!<sup>(2)</sup>

يحشد الشاعر في أبيات عدة شخصيات وأمكن، يربط بينها لتوليد دلالة تسهم في تشكيل الدلالة الكلية - رغم المكاشفة الفنية والمباشرة - التي تقوم على «الفعال» بين صورتين/ شخصيتين، يمثل الفعل الأول أبعاد الثورة التضالفة التي قادها «لومومبا» في حياته لتحرير «الكونغو» من نير الاحتلال الأجنبي، وحتى اغتياله سنة ١٩٦٠م، مما شكل ضاجة ونكوصاً، للثورة، لكن دمه قد ألهم الجماهير الشعبية في الكونغو التي صبحت على ضاجة قتله، فقامت لقوم من جديد لتحرير «أفليم» الكونغو واحداً واحداً، فكان دمه بمنزلة الجذوة الثورية اشتعلة التي تعد الثورة بالوقود اللازم للاستمرار. إن دم «لومومبا» الصائغ هي البرية يستدعي إلى الأذهان الأسطورة العربية «الهامة» التي تعد رمزاً من رموز المطالبة بالثوار والانتقام من القاتل، وهذا بالضبط ما يطلبه دم «لومومبا» الذي ما زال يصيح في أرجاء الكونغو.



أما الفعل الثاني، فيتمثل في الفعل الثوري العلمي والتكنولوجي الذي حفلته «الاتحاد السوفييتي» بإرسال «جيزنجا» إلى الفضاء لاستكشاف كوكب «الزهرة»، وبهذا يشترك الإنسان في التعبير عن أبعاد الفعل «الثوري» في تجلياته الإنسانية والحضارية، وتحويل الوهم إلى واقع.

ويوظف معين بسميحه في قصيدته «من أوراق أبي ذر» المستندة إلى الآية «الكنية» والساجدة الكلية، وثقنية «المخالفة» شخصية «أبي ذر الغفاري» يقول في أحد مفاميلها:

وسار وحليته وحلات وحله وعان  
يصبح مثلي عز  
بنية من الكلام في فني  
قيت مرين مرة هنا  
ومرة هناك في الحديقة للعلقة

يسجل «أبو ذر الغفاري» هذه الكلمات على أوراقه بعد بحثه من جديد، ليصور تناقضه مع الواقع المعيش، ويرفع صوته عالياً في وجه العظم السياسي والاجتماعي والاقتصادي.

لا ريب أن التماثل الدلالي بين حياة «أبي ذر» وحياة الإنسان الفلسطيني المعاصر، يفتح دلالات جديدة منها الثورة والفكر الجديد، والموت، وجهاد، والنفي، ورفض البذخ والترف، واكتساب الذهب والفضة في عسره، وعصر التشيطن المعاصر، بالإضافة إلى القمع السياسي زمن «معاول» مقابل الاحتلال الصهيوني زمن التخلخل العربي. وهذا كله جعل من شخصية «أبي ذر» رمزاً إنسانياً بدأ يرفضه طوف «عثمان بن عفان» من أموال القناتم إلى اضطهاده ثم موته متفجراً، ولهذا يستثمر الشاعر هذه الأبعاد ليعتد صلة بينه وبين الإنسان الفلسطيني، ويطلق صرخة احتجاج في وجه الأنظمة العربية المعاصرة التي تعيش حياة ترف وبذخ على عرق شعوبها، ولهذا اعتقد أن د. خالد الكركي لم يصب حين الحفيظة عندما قال، «والإسقاط على التاريخ العربي واضح، وإن كان لا يتحول إلى إسقاط على الواقع الحالي المباشر، فالتصوير صورة قبة «أبي ذر الغفاري» الغائب، ومثل هذه التزعة الاحتجاجية الغاضبة تحد من إعادة بناء الشخصية التاريخية برامها»<sup>(29)</sup> إذ التصيدة تتجاوز الإطار التاريخي، وتعتمد مشابهة موحية بين «أبي ذر» من جهة، والإنسان الفلسطيني الشرذ والنفى من جهة ثانية، كما أنها تتخذ موقفاً تاريخياً من الأمراء وغيرهم الذين يكتلون الذهب والفضة في عصر «أبي ذر» وعصرنا الذي تعيش.

كما يوظف معين بسميحه شخصية «المتعصب» بكلمة «الطب» وثقنية «المخالفة» في قصيدته «الترصاصة الأولى»، يقول:

- "سبرك فلسطين" سينتج اللبنة...  
 عاتوا مربوطاً بالأغلال - المقتصر -  
 وعاتوا في - قصص خالد -  
 عاتوا ملفوفة في "القطع الخشبي"  
 محمولاً فوق يارته - سيف النولة -  
 - سبرك فلسطين - سينتج اللبنة.<sup>٢٩</sup>

تزدحم الأبيات بشخصيات تاريخية وأدبية، شكلت في عصرها مشاهد مضبوطة على القسوين التاريخي والأدبي، وكانت رموزاً عربية وإسلامية شائعة في ذرا الحضارة، ومعلما من معالها التضالية بالسيف والقلم، ترفض العبودية وتعمل من أجل حرية الإنسان وإنسانيته وكيونته التي فطره الله عليها، لكنها في سياق القصيدة تتحول إلى رموز معاكسة لما كانت تسمى إليه في حياتها، حيث يجعل الشاعر «المقتصر» مربوطاً بالأغلال، أما «خالد» فيجعل منه مسجوناً في قفس من أقفاص السبرك على أرض فلسطين الكارثة، وهكذا الحال نفسها مع «القطبي» وسيف النولة. إن هذه المفارقة الحادة مع الواقع التاريخي تكشف عما آلت إليه الأمة من انكسار وهويوية وهوان وصلت حتى المظلم، وجعلت رموزها المضبوطة هزياً ومجالاً من مجالات التسلية والترفيه عن مشاهدي السبرك، حيث استعاض صاحب السبرك بمشاهدة هذه الشخصيات التاريخية في مسرحها أنفسهم في الزواري بدلا من مشاهدة الأسود أو الثور... إلخ.

تتسابق دلالات الانكسار والهويوية في مشاهدة الشخصيات التاريخية مع ما تنتجه البنية السبركية من دلالات، حيث صيغة «المفعول» في قوله «مربوطاً» - ملفوفة - محمولاً، التي تدل على من وقع عليه الفعل، وبذلك تحولت هذه الشخصيات من كونها ممارسة للفعل في أفضل دلائله الإنسانية، إلى شخصيات مقموعة مقهورة يمارس عليها الفعل في أعظم دلائله اللاإنسانية، إذ لا يوجد منطلقة أخرى بعد العبودية، وبذلك تتعمق علاقة «الناقص»، وتضع المثلي وجها لوجه أمام أسئلة فاجعة وهي: كيف حدث هذا؟ ولماذا حدث؟ وكيف يمكن تجاوزه؟ والإجابة عن هذه الأسئلة تكون بمنزلة وضع الميضع على الجرح، ليتم بعد ذلك تشريح الحاضر بقصد معرفة بيت الداء المتغلغل في روحه وعروقه ودمه، وهذا بدوره يؤدي إلى الفتح الخطاب الشعري على زمني: الزمن الماضي والحاضر ليكونا مجالاً واسعا من مجالات المقارنة، التي لن تكون في صالح الحاضر بأي حال من الأحوال، ولعل قيمة المساوية في توظيف صيغة المفعول باعتبارها من الإشارات المشتقة، ما يؤكد ذلك. عود الله الغدامي من أنها تحمل الحدث، وتدلل على التجدد كالفعل، وهي في هذا، تتميز عن سائر المشتقات الأخرى التي تدل على الثبوت اقربها من الأسماء الجامدة، أما هذه - ومنها صيغة المفعول - فإنها

سابقة، لأنها إشارات محملة بحدث في زمان غير متبد، حيث تسبح في السياق متوجهة معه حيث توجه زمانها<sup>(١٢)</sup>، إن القول بارتباطها بحدث متجدد زمانياً، يجعل من عرضها على المشاهدين في ثنائي المبرك، الذي يقيم عرضته على أرض فلسطين عملية دائمة غير منتهية، حتى يأتي أحد ليخلصها ويخلص فلسطين مما ترسف فيه من قيود وعبودية.

ويخرج عز الدين المناصرة في توظيفه لشخصية «طارق» في قصيدته «رغويات طلحة» إلى أفق لغوية ودلالية رحبة، تعكس الواقع العربي المعاصر في تمسكه بقتور الحضارة وانكفائه عن الفعل الإنساني على أرض الواقع، حيث لم يجد العرب المعاصرون / المرجئة عملاً يقومون به سوى تعداد الأخطاء النحوية التي ارتكبتها «طارق بن زياد» في خطبته، وتحديد الفاعل والمفعول والخبر المتقدم وأحوال التنوين إلى غير ذلك من أمور، على رغم أهميتها في ترجمة فكر المرسى على اعتبار أن اللغة انعكاس للفكر، إلا أن هذا الاهتمام باللغة يصبح هو العمل الأبعد الذي يقوم به هؤلاء المتحدلقون القفويون، وبالتالي يقتصر الجدل حول اللغة، وينصب الفعل الحضاري ودور الأمة في نشر الرسالة التي آمن بها «طارق» التاريخي، وتتحول خطبته الجهادية في نصرة الإسلام إلى خطبة تتعلم من خلالها كوفية تطور الخطابة العربية، وسبائك اللغة والصرف كأي خطبة أخرى، وبذلك يصبح تميزها الجهادي والإسلامي والحضاري باعتبارها خطبة - رغم قصرها - صنعت تاريخاً وحضارة وصلت إلى أفق العالم / بقولها:

إن شئت ملأته الضرس سماع كلام الزميل

عن خطبة طارق بن زياد النورس والحليان

فاسمعي الآن الآن الآن

لأعاب القصرة بين السنج

وبين البحر تراه

يروي لشعرا ويعدّل خطبته

ما بين صلاة - وصلاة

وفق كلام رعاة سمعها شخصاً منه

ويحفظها البحر كما يحفظها الزنبرن

كان - المرجئة - يحذرون عليه الأخطاء النحوية

واحدة تلو الأخرى

ويشربون مسافات البحر القمري المنبرن

ما بين الفاعل والمفعول

والخبر المتقدم والصرف وأحوال التنوين<sup>(١٣)</sup>.

ARCHIVE  
http://Archive.org/details/...

أما أحمد دحبور فيصور في قصيدته «أم الدنيا» مشاجاته لغياب صورة «جمال عبدالناصر» من بيت «عم خليل»، ويحاول استيضاح الأمر لعله يلقى جوابا يعيد إليه زمانا يضيء نفسه ويحلها فيسأل «عم خليل»، الذي تكون إجابته بمثابة اليشم الشافي - يقول:

يا عمر خليل

عاقني الله

وإن سمح لنا أنوضح لمرء

المح صورته عند الزملاء

وفي نور الضياء

ومن عجب أبي لم ألق هنا ما يحل ذكره

يا عمر خليل

هل أنت إذن -

- لا - لا سمح الله

فليسق موني ساعة تسميان الرجل الماحد

في القلب أبو خالد

وتهد وهو يتبع

هل تدرى يا عم

المصنع؟ كل المصنع صورته

والشارع صورته

والوهمان له - أهل تهمر قصدي؟ صورته

فلماذا الصورة؟<sup>39</sup>

تجني الأبيات على تمايز دلالي بين موقعين، يمثل الأول اعتزازا وفخرا خارجيا بوضع صورة «أبو خالد» على جدران منازل «الزملاء» والفقراء، باعتباره بطلا وطنيا وقوميا، وهذا ما يجعله حاضرا في جغرافيا المكان، لأن «المصنع صورته» ويمثل الثاني اعتزازا وفخرا داخليا لدى «عم خليل» على مستوى الذاكرة، وإعادتها العاطفية والمادية، وهذا يجعله حاضرا في جغرافيا الروح، لأن «في القلب أبو خالد» وبهذا تتجلى صورته في أبداع تكوين فني وجمالي، وتؤمن لوجودها حضورا متميزا، باعتباره رمزا وطنيا وقوميا، وبأنها تضر الحديثة.

تسمح مقارنة الأبيات أيضا باستشعار علاقة تبادلية بين المبدع والمثقف، إذ على المثقف أن يقوم بدور المبدع في ملء الفراغات الطباعية في التبعث الثامن والسادس عشر إذا أراد للمقالة الشعرية أن تحل كالمقالة، وهذا ما يحولها بصورة عملية إلى مبدع ثان لا يرتبط إبداعه





بالتفسير والتوضيح وإضمار النص فحسبه، بل يأخذ دور المبدع الحقيقي في ملء فراغات النص. ولذلك فإن «علاقة الجمهور بالأدب ليست علاقة تلقى إذن، بل هي علاقة تعامل منتج،<sup>(٣٦)</sup> فهذا أردنا ملء هذا الفراغ بما يتوافق مع عملية الفهم والتلقي حسب الانطباع الشخصي والتفكير الذاتي، فإنه يسهل في الجملة الأولى التي نصيح «هل أنت إذن نسيت»، وهو اقتراح مستمد من قول «عم خليل» حين يرد «فلمسك موتى ساعة نسيان الرجل المأجور» أما الجملة الثانية في البيت السادس عشر، فهي تحتاج إلى «الحديث» ومعرفة مدى توافقها مع الدلالة العامة التي يطرحها «عم خليل» في إجابته ولتمماته الشخصية، وهي رغم ذلك تجعل التلقي في حيرة من أمره، لأنها «صمت متعمد بالمعنى»<sup>(٣٧)</sup>، لكنه مواءم وعالم، ويعمل شفرة حرة لتسم بهركية متجددة، وقابلية مرنة للدخول في علاقات دلالية متعددة الأبعاد، ويصعب القبض عليها أو تحديدها بدقة.

قد يتبادر إلى الذهن بصورة آتية عند قراءة الأبيات أن «اليوميين» الذين يتحدث عنهما «عم خليل» هما «يوم الثورة ويوم التأميم» ولكن يتم التراجع عن هذا الاحتمال عندما نصل في قراءة القصيدة إلى قوله «كان عظيم» لكن... سامحه الله إذ غالبا ما يتوسط الحرف «لكن» بين متناقضين لا يتسجم ما قبلها مع ما بعدها، وهي بهذا تأخذ معنى الاستفهام، كأنك لما أغبرت عن الأول بغير خيلت أن يتوهم من الثاني مثل ذلك فتدركت بظهور إن سلبا أو إيجابا، ولا بد أن يكون غير الثاني متعلما بغير الأول لتحقيق معنى الاستفهام، ولذلك لا تقع إلا بين كلاً من متغابرين في التني والإيجاب<sup>(٣٨)</sup>، وبما على الفهم المسبق يمكن ملء الفراغ في الجملة كالثاني «والهومان الحزينان» (هل فهم قصدي؟) سورة، ولعلهما يوما التكية والتكية، أي تكية فلسطين سنة ١٩٤٨ م، لأن المسائل فلسطيني، وتكية يونيو سنة ١٩٦٧ م لأن الحبيب مصري، وبذلك يشارك كل واحد منهما الهم الوطني للأخر، نتيجة لما سبق «لو جاء النص على هذه الحال لكان نصا كاملا نعم، ولكنه ساذج وبدائي، ولا يحمل تحديدا قرائيا ولا إنجازا إبداعيا، وسنوف يكون فحسب شعرا مكتمل القنى والمعنى، ولا شيء لسوق ذلك أو بعده»<sup>(٣٩)</sup>، ولهذا عند الشاعر إلى تحقيق المحذور من خلال الغياب الذي شكل تجليا إبداعيا له تأثيراته القوية التي حققت لتلقي النص لذة الاكتشاف.

أما للتوكل طه، فيرجع إلى شخصيات التاريخ في ديوانه «حبيب أسود» مبتعنا عن التوظيف الخارجي لأبعاد الشخصية، مسلطا الأضواء على دواخلها وأرقها النفسي، وما يعمل داخلها أحيانا من مواطن إنسانية متناقضة تجعل منها شخصيات حية خرجت من كتب التاريخ الصغراء، وهي مثقلة بأوزان النفس وغربة الروح وقلق الوجود، ولهذا فهي شخصيات عميقة القوم على المستوى الوجداني، تحمل شغافية الكشف العميق عن كنهها، وتتجاوز بالقصيدة من إطارها الغنائي المحض إلى دائرة ما يعرف في الرواية بـ «تيار الوعي» حيث يشكل فيها «التولاج

## توظيف الشخصية التاريخية في الشعر المعاصر

الداخلي، والأحلام الكابوسية، التي تتجلى فيها النفس في أبعاد أفعالها وأفعال أسرارها أمام التنقيش بشكل حالة من الهذيان والشعور بالذنب، وهذا ما حدثت للخليفة «الموتول» في القصيدة التي تحمل اسم «هارون بعد الذبيحة»، يقول الشاعر على لسان الخليفة «هارون الرشيد»:

أفرغ من نومي كالمطبوخ وأسح وجهي بالرحمن، وأنتهني

زواحي بالماء، وتنظر فاحصة وجهي -

- خيرا إن شاء الله

- خيرا - خيرا - عودي للنوم

ما زال فؤادي يسرع في الحفان

أقرأ ما أحفظ من قرآن

أعبط نحو الشرفة أفتح باب القرفة أفسرورد الليل

وأرجع لقرشي

في اليوم التالي، نبالني لمرئيلون

- خلاا أصبحت ككوكبات السهر المشيرة؟

هل تأينك الروح للذبيحة في الأختوة؟<sup>107</sup>

إن كشفنا نوازل النفس من خلال المناجاة الذاتية، والحوار بين الخليفة «هارون الرشيد» وزوجه «أم المأمون»، يجعلان أبعاد شخصية الخليفة الذاتية والخيالية بكل ما تحمله من قلق روحي وتلقب ضمير، بسبب قتلة للبرامكة كتابا فكلواها أمام التلقي، كما يجعلان منها صورة للعبادة الإنسانية تتضح فيها أبعادها النفس وتناقضاتها الوجودية من خلال «الحلم/ الكابوس»، الذي يؤرق الخليفة، ويقض مضجعه فيقبل من نومه فزعما، ويحاول أن يهدئ من روعه بقلادة بعض آيات من القرآن الكريم الذي كان بشكل حالة «تألق» صاوغ معه بقلته للبرامكة، لكنه الآن - أي القران - يمثل له اللعاب الوحيد في التخلص من كوابيسه والآمه النفسية والروحية والوجودية، مما يمنع القصيدة صفة الدرامية التي تجعل التناغم والقلق وتناقضات النفس سمات لا تكمل بشخصية الخليفة «هارون الرشيد»، فحسب، بل تتسحب إلى أعمق المجتمع الإنساني المعاصر.

## هوامش البحث

- 1 هرنشو، علم التاريخ - ترجمة عبد الحميد العمادي - مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - مصر - 1977م - ص 3 و 4.
- 2 هارليفا، العرب والروم - ترجمة محمد عبد الهادي شمسة - دار الفكر العربي - مصر - د.ت - ص 217.
- 3 د. رامي الحامدي، شعر العرب في أدب العرب في العصورين الأموي والعباسي إلى عهد سيف الدولة - دار المعارف - مصر - 1991م - ص 198.
- 4 انظر أرسطو، فن الشعر - ترجمة وتقديم وتعليق د. إبراهيم عباد - مكتبة الأنجلو المصرية - مصر - د.ت - ص 112.
- 5 هرنشو، علم التاريخ - ص 99 و 100.
- 6 ما سبق، ص 5.
- 7 ما سبق، ص 13 - 14.
- 8 شفا من د. شوقي الجليل، علم التاريخ لغاته وتطور - مكتبة الأنجلو المصرية - مصر - ط 1 - 1987م - ص 1.
- 9 حازم القرطاجني، منهاج البلاغة، وسراج الأبداء - تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة - دار الغرب الإسلامي - بيروت - ط 1 - 1981.
- 10 ما سبق، ص 189.
- 11 فاسم عبد فاسم، الشعر والتاريخ - مجلة قصور - مج 3 - ص 9 - 1997م - ص 33.
- 12 د. علي جعفر العلاق، الشعر والفن - دار الشؤون - ص 6 - ط 1 - 1997م - ص 82.
- 13 عبد الله راجح، القصيدة العربية المعاصرة - منشورات عين - الدار البيضاء - ط 1 - 1987م - ص 89.
- 14 عالم الفكر، الأبحاث الشعرية والتشكلات الأدبية المصرية في العصور الحديثة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط 1 - 1995م - ص 538.
- 15 د. رجاء عبد الله، الفن والقصيدة الجديدة - مجلة قصور - مج 3 - ص 7 - ط 1 - 1987م - ص 89.
- 16 د. علي حشري زايد، استمداء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر - دار الفكر العربي - مصر - د.ت - ص 137.
- 17 فريد طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط 1 - 1997م - ص 38 و 39.
- 18 هاني مبرهوف، الزمن في الأدب - ترجمة د. أحمد زويل - مؤسسة سجل العرب - مصر 1997م - ص 9.
- 19 محمود درويش، ديوانه - دار العودة - بيروت - ط 1 - 1987م - ص 137 و 138.
- 20 جان كوفين، بنية اللغة الشعرية - ترجمة محمد الولي ومحمد العمري - دار توفيق للنشر - الدار البيضاء - ط 1 - 1987م - ص 138 و 139.
- 21 سمير القاسبي، القصيد - دار الهدى - كفر طنج - مج 2 - ط 1 - 1991م - ص 218.
- 22 انظر د. محمد فتوح أحمد، واقع القصيدة - دار المعارف - مصر - ط 1 - 1981م - ص 189.
- 23 توفيق زايد، ديوانه - دار العودة - بيروت - 1970م - ص 39.
- 24 د. خالد التركي، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث - دار الجيل - بيروت - ط 1 - 1985م - ص 181.
- 25 عز الدين لسان، ديوانه - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط 1 - 1995م - ص 337.
- 26 انظر د. علي حشري زايد، استمداء الشخصيات التراثية - ص 137.
- 27 سمير القاسبي، القصيد - مج 2 - ص 397 و 398.

- 30 د. علي عشري، زاهد، استمداء الشخصيات التراثية - ص 111.
- 31 معين بديمو، الأعمال الشعرية الكاملة - ص 294.
- 32 محيي الدين صبيح، شعر الطفولة في عصر السقوط - شؤون فلسطينية - بيروت - ج 46 - 1999م - ص 111.
- 33 د. يوسف نوفل، تجليات الخطاب القومي - دار الشروق - مصر - ط 1 - 1997 - ص 116.
- 34 أحمد دحبور، ديوانه - دار العودة - بيروت - 1997م - ص 107.
- 35 د. خالد الكواكبي، الرموز التراثية العربية - ص 149.
- 36 النظر ما سبق، ص 149.
- 37 التوتكل طه، رغبة السؤال - منشورات دار الكتاب - القدس - ط 1 - 1997م - ص 28 و 29.
- 38 محمود درويش، ديوانه - ص 244.
- 39 النظر د. أحمد دحبور، اتجاهات الشعر العربي المعاصر - دار الشروق - عمان - ط 1 - 1997م - ص 11 و 115.
- 40 سميح القاسم، القصائد - مج 1 - ص 117 و 118.
- 41 النظر قاسم جوده، قاسم الشعر والتاريخ - ص 228.
- 42 راشد حسين، الأعمال الشعرية - مركز إحياء التراث العربية - ط 1 - 1991 - ص 129 و 130.
- 43 د. علي عشري، زاهد، استمداء الشخصيات التراثية - ص 111.
- 44 أحمد دحبور، ديوانه - ص 244.
- 45 د. مصطفى تاسف، دراسة الأدب العربي - دار الأمازيغ - بيروت - ط 1 - 1997 - ص 2 و 3 و 4.
- 46 علي الطائي، وحده لم يرحل الحديقة - منشورات الديوان - القدس - ط 1 - 1991 - ص 28 و 29.
- 47 د. علي زومر، قطاع البطولة والتجريبية في الذات العربية - دار الطفولة للطباعة والنشر - بيروت - ط 1 - 1988م - ص 29.
- 48 ما سبق، ص 29.
- 49 فريد طوقان، الأعمال الشعرية الكاملة - ص 139.
- 50 أحمد دحبور، ديوانه - ص 241 و 242.
- 51 مريد البرغوثي، الأعمال الشعرية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط 1 - 1997م - ص 147 و 148.
- 52 رجاء الطائش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة - دار الهلال - مصر - ط 1 - 1999م - ص 6.
- 53 النظر د. محيي الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر - دار الفكر العربي - مصر - ط 1 - د. ت. - ص 134.
- 54 النظر رجاء الطائش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة - ص 6.
- 55 ما سبق، ص 241 و 242.
- 56 ما سبق، ص 242.
- 57 سميح القاسم، القصائد - مج 2 - ص 217.
- 58 توفيق زياد، ديوانه - ص 39.
- 59 ما سبق، ص 11 و 12.
- 60 أدونيس، زمن الشعر - دار العودة - بيروت - ط 1 - 1997م - ص 1 و 2.
- 61 معين بديمو، الأعمال الشعرية الكاملة - ص 248 و 247.

- 60 د. أحمد كمال زكي: الأساطير - دار العودة - بيروت - ط2 - 1999م - ص 71.
- 61 فتوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة - ص 4.
- 62 محمود درويش: ديوانه - ص 9.
- 63 انظر د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة - دار الآداب - بيروت - ط2 - 1998م - ص 119.
- 64 محمود درويش: ديوانه - دار العودة - بيروت - ط2 - 1997 - ص 181 و 182.
- 65 د. علي جعفر الحلال: الشعر والتلقي - ص 11.
- 66 انظر د. محمد عبدالمطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة - 1990م - ص 33.
- 67 توفيق زياد: ديوانه - ص 92.
- 68 د. خالد الزكري: الرموز التراثية العربية - ص 9.
- 69 دعوى بديوي: الأعمال الشعرية الكاملة - ص 8.
- 70 انظر د. عبد الله القداني: لمروج النسي - دار الطليعة - بيروت - ط2 - 1987م - ص 18.
- 71 عز الدين القاسصة: ديوانه - ص 182.
- 72 أحمد دحبور: ديوانه - ص 181 و 182.
- 73 رضى العود: حصاريفات في النقد الأدبي - دار الفارابي - بيروت - 1988م - ص 91.
- 74 مالكوم برايسري وجوهس ماسكاران: الحداثة - ترجمة مؤيد حسن فوزي - دار المأمون للترجمة والنشر - بغداد - 1987م - ص 92.
- 75 ابن عيسى: شرح المفردات - نظام الحكم - بيروت - ط2 - ص 9.
- 76 د. عبد الله القداني: النقص الخفاء - الزاكر القداني العربي - بيروت - ط2 - 1991م - ص 99.
- 77 لؤيائل طه: حبيب أسود - اتحاد الكتاب الفلسطينيين - القدس - ط2 - 1999م - ص 9.

ARCHIVE

## عالمية الأدب من منظور معاصر

د. منى محمد طلبة (\*)

### مقدمة

يتكرر اليوم بشكل واسع على الساحة الأدبية مصطلح عالمية الأدب وفق معانٍ متعددة، فأحياناً يطلق المصطلح ويراد به عدد من الأنباء الذين استطاعوا أن يتجاوزوا حدود ثقافتهم القومية ليتم تكريسهم بوصفهم معترفاً بهم عالمياً. وأحياناً يستخدم للدلالة على عدد من الموضوعات أو التيارات التي تشكل عنصراً مشتركاً بين أداب العالم.

وأحياناً أخرى يطرح في مواجهة ما يسمى بعالمية الأدب بحيث يتعامل مع هذا الأخير على أنه هي مرتبة أدبيّة مما هو عالمي. كل هذه الدلالات موضع اهتمام وجدل في النقد المعاصر. ولكن ينبغي ألا يخفى علينا أن ظاهرة عالمية الأدب ليست واحدة الحضارة الحديثة، بل هي قديمة قدم الأدب نفسه. وإن اتخذت تجليات مختلفة مع كل حقبة تاريخية بحسب وسائل الاتصال بين الثقافات (شفاهي، وكتابي، والترجمة، النشر والتداول، ... إلخ). وسوف نتعرض في بحثنا هذا إلى واحدة من أهم الدراسات المعاصرة لتفسير ظاهرة عالمية الأدب وهي كتاب باسكال كزاتوفا «الجمهورية العالمية للأدب». الصادر عام 1999<sup>(1)</sup> وسنعرض موقفنا النقدي منه.

### أولاً : الأدب بأعماله تعدي

وتعود أهمية هذا الكتاب إلى عدة عوامل. أولها، أن له فضل الكشف لأول مرة عن الأزمات الخطيرة لتشكيل عالمية الأدب في الحضارة المعاصرة. وثانيها: أنه يتيح لنا في دراستنا هذه مناقشة التطور الجديد الذي يطرحه مفهوم [عالمية الأدب]. ومدى صلاحيته لتأسيس [مجال أدبي]

(\*) أستاذة مساعد، بقسم اللغة العربية - جامعة عين شمس - جمهورية مصر العربية.

عالمياً يسوده العمل والجمال وانحرف في القرن الحادي والعشرين، مع المقارنة بينه وبين نظريات أخرى لعالمية الأدب. وثالثها، أن الكتاب يمزج بمفهوم عالمية الأدب إلى مجال علم اجتماع الأدب ونظرية النقد معاً. وهو بذلك يلتفت الانتباه إلى أن فهمنا لعالمية الأدب لا يمكن أن نلم به الدراسات المقارنة وحدها، وإنما لا بد من عرضه على مناهج اجتماعية ونقدية أحدث تفهم آليات تكوينه ونكريسه في عالمنا المعاصر. ورابعها، أن الكتاب يحفزنا إلى محاولة تعريف موقع أدبنا العربي من هذه الجمهورية، ما حققه وما قد ينتظره أو يسوته من مواقع سيادية فيها، وذلك في ضوء الشروط الواقعية التي يعمل في إطارها المجال الأدبي العربي بصفة خاصة، والمجال الأدبي العالمي بصفة أعم. ويدعونا الكتاب في النهاية إلى التفكير بشكل مستقبلي في كيفية استثمار راسماتنا الأدبي بما يفيد مجتمعا العربي ويثري سوق الأدب العالمي.

نعمند باسكال كازانوها في كتابها [الجمهورية العالمية للأدب] - الذي حاز تقدير الأوساط الثقافية والأدبية العالمية واحتفاءها - على طرح لتصور جديد لبحث عالمية الأدب. فقد شكل «الأدب العالمي» مبحثاً وثمسيا من مباحث الأدب المقارن، وتراوح مفهومه بين النزعة الطوباوية لدى أدباء مثل هردر وجوته، التي تعود بعالمية الأدب إلى تعبيره عن مجموعة من النسل العليا التي يشترك فيها البشر، من دون أن تكون حكراً على ثقافة دون أخرى، والنزعة الأكاديمية لدى النقاد من أمثال رينيه ويك وأديان ماريتو، والذين ينظرون إلى عالمية الأدب بوصفها موضوعاً للنقد الأدبي المقارن، كما كازانوها فهي تقيم بعلمها عن عالمية الأدب على أساس نظرية عالم الاجتماع الفرنسي الشهير بيورديو الذي توفي في شهر مايو من عام ٢٠٠٢. ولا شك في أن نظرية بيورديو الخاصة بدراسة المجالات الثقافية للمجتمعات قد أحدثت ثورة منهجية في مختلف العلوم الإنسانية المعاصرة. وقد خص بيورديو قضية الأدب بأكثر من مقال أو فصل في مؤلفاته الكثيرة، كما أفرد لها كتابه العظيم «قواعد الفن: تكوين الحقل الأدبي وبنيتها»<sup>١</sup>. ولعل تذكراً موجزةً بنظرية بيورديو هذه تعيننا على فهم أفضل للكتاب الذي نحن بصدد.

تقوم نظرية بيورديو على أساس نقل مصطلح [رأس المال] من المجال الاقتصادي إلى المجال الثقافي، ورأس المال هو ما يتراكم عبر عمليات الاستثمار، وينقل عن طريق الميراث، ويندر عائلداً بحسب كفاية صاحبه في توظيف أرباحه. ولا يتحكم رأس مال الاقتصادي وحده في تاريخ المجتمعات، ولكن هناك أيضاً رأس مال خلفي فهو سرلي، هو رأس المال الثقافي أو الرمزي<sup>٢</sup> الذي يشغل مجموعة الخصائص الفكرية والثقافية التي ينتجها النظام التعليمي، والتي يجري توارثها في محيط الأسرة والمجتمع، ومجموعة العلاقات الاجتماعية التي تصل بين الفرد والجماعة، ومجمل الممارسات الطقسية والاعترافية، والسياسية والفنية والعادات والتقاليد التي يناط بموجبيها الشرف والامتياز الاجتماعي<sup>٣</sup>.

ويحاول بورديو تفسير مقولات علم الجمال الأدبي تفسيراً اجتماعياً، فهو يرى أن تذوق الأدب ليس ملكة مستقلة بذاتها يزود بها الإنسان كما يرى كانط، وليس أيضاً مرحلة بدائية في الإدراك تسبق العقل كما يرى هيجل، وإنما هي مقولة تُصاغ اجتماعياً، وتخضع لتوازن القوى في المجتمع، حيث يتحدد الذوق السائد بحسب اختيارات الفئات الهيمنة اجتماعياً. وهو يرى كذلك أن أنواع التمييز بين الذوق الرفيع والذوق الهشال لا تقوم بالضرورة على أسس جمالية صرفة، ولكنها تعبر بالأحرى عن مواقف اجتماعية للمتخمين في المجال الأدبي ومن يناهسونهم على حيافة رأس المال الرمزي للمجتمع.

هـ رأس المال الرمزي: يفتضع لما يسميه بورديو بالمجالات الاجتماعية، المجال السياسي، والمجال المهني، والمجال الأدبي... إلخ، ويعرف بورديو [المجال]، أي مجال، وبهنا هنا المجال الأدبي - بأنه نسق [ثقافي] من العلاقات بين [الفاعلين الاجتماعيين]: وهم الأدباء وممثل العناصر الفاعلة المرتبطة بإنتاج العمل الفني وتحديد قيمته: النقاد وجمهور القراء ومؤسسات النشر ولجان التقدير والصحف والجامعات. وهذا المجال الأدبي هو بمثابة [مواقع] للثورة الدائمة والصراع بين هؤلاء الفاعلين: إذ يراهن كل منهم على حيافة المصلحة والسيادة على المجال (الكتب والمقررات التعليمية والأفلام والمسلسلات والتسجيلات واللوحات والشهادات والشهرة والجوائز وشارات التميز والتكريم). ويؤدي هذا الصراع إلى قيام [بنية تراتبية]، تضبطها علاقات القوى بين الفاعلين، السيطرة، التبعية، الاستبعاد، التهميش، التكريس، ومع ذلك فكل الفاعلين في المجال الأدبي يجمعون على [الابتعاد] بالقيمة الأدبية، وضرورة الاتصاف بقواعدها الثابتة من داخل المجال ذاته.

ولكن هذه البنية الثابتة على التراتب والصراع والإيمان ليست بنية ثابتة، وإنما هي متغيرة [تاريخية]، ويعدّد التغيير فيها على عدة عناصر:

أولها: التناقضات، والتوتر الدائم بين الطليعة الجديدة [المسودة] التي تحاول أن تقرض نفسها وشرعيتها على المجال، والطليعة السابقة [السائدة]، التي تحاول الدفاع عن احتكارها للمجال واستبعادها للمنافسة<sup>11</sup>. ومن هنا يتأجج النضال من أجل تحقيق مصالح السيادة، ومن أجل حفظ ميزان القوى أو تغييره، أو من أجل ديمومة اللعبة القائمة أو قلبها.

وثانيها: طبيعة الأدب ذاته بوصفه مجالاً لـ [ممكّنات]، يدركها أو يحدسها كل مبدع ويضمن إلى [استثمارها] والرهان عليها في لحظة معينة من الزمان.

وثالثاً: يتاح التغيير من خلال عملية [تراكم] الابتكارات والأعمال الأدبية، وهذه العملية توازنها عملية أخرى مضادة تتمثل في الوعي بـ [ممكّنات] التجاوز لهذه الأعمال المتركمة، والرغبة في الاستقلال عنها والتفان في [التفوق] التي تميز العمل الأدبي الممكن عن غيره من الأعمال الأخرى المعاصرة أو السابقة، «ففي التاريخ يكمن مبدأ الحرية تجاه التاريخ»، كما يقول بورديو<sup>12</sup>.



هكذا يرى بورديو أن الأدب في مجتمع من المجتمعات يشكل رأس مال رمزياً أو ثقافياً لهذا المجتمع، وأن رأس المال هذا له مجال يقوم على التفاضل بين الفاعلين فيه، وأن الصراع الدائم في هذا المجال له طوائفه الخاصة التي يمزجها رؤس الفاعلون بما يصنعون فيه ويصنمون من أجل السيادة عليه ويثرون من أجل تغييره واستثمار ممتلكاته.

على أن بإمكان كارانوفسكا لا تطبيق نظرية بورديو على المجال الأدبي في مجتمع ما، بل تستخدمها لرسم ملامح لما أسمته بـ [الجمهورية العاقبة للأدب]، التي تضم مختلف الثورات الأدبية للشعوب، وعاصمة هذه الجمهورية أو السيدة الأولى على [هذا المجال الأدبي العالمي] هي مدينة باريس، وينافسها على السيادة كل من برلين ولندن صاحبتين [الأدب الكبرى]، أما الأدب المسود في هذه الجمهورية فهي أدب سائر البلدان الأوروبية والبلاد النامية صاحبة [الأدب الصغرى]، ويقوم هذا التمييز على أساس أن البلدان الأوروبية، وعلى رأسها فرنسا، هي صاحبة الأدب الكبرى، لأنها أول من يامر إلى مناقشة أدبية صابرة للقوميات في العصر الحديث، أما الأدب الصغرى فهي أدب الدول التي خضعت على مدى حقب طويلة للسيطرة السياسية؛ مثل دول أوروبا الوسطى والشرقية، والسيطرة الاستعمارية؛ مثل أيرلندا، والسيطرة القوية؛ مثل بلجيكا وكندا وسويسرا والنمسا، فليس أن الفارقة تكمن في أن هذه البلدان الخاضعة للسيطرة السياسية والاستعمارية والقوية، هي موطن الثورات الأدبية الكبرى، وتنتج كارانوفسكا هذه البنية الثراتية للمجال الأدبي العالمي تاريخياً وإقليمياً ومكانياً وأسسها ومبادئها والثورات الأدبية التي زلزلتها وأدت إلى انقلاب معيارها.

<http://Archivebeta.Bethy.com>

ثانياً: المنهج النقدي

## ١- الوحدة الزخرفية في السجادة

اختارت الباحثة للمقدمة والخاتمة التفسيريتين عنوانين لتصبح للأديبين هنري جيمس وصمويل بيكنث<sup>(١)</sup>، وعنوان المقدمة هو [الوحدة الزخرفية في السجادة]، أما عنوان الخاتمة فهو [العالم والبنطون]، ويبرز العنوانان الإطار النظري النقدي الذي بدأت منه الباحثة وما انتهت إليه تطبيقاتها له في البابين اللذين يشكلان من الدراسة، هي المقدمة تلتفت الباحثة الانتباه إلى أن مشكلة النقد الأدبي بصفة عامة تتمثل في «أنه يرى في العمل الأدبي» استثناء مطلقاً، والبناتفة غير متوقعة وهريدة، وبهذا المعنى يعارض النقد نوعاً من النظرية الجذرية<sup>(٢)</sup>، وبذلك يكون العمل الأدبي المتوحد وغير القابل للاختزال وحدة متكاملة لا يمكن قياسها أو إحالتها إلى شيء غير ذاتها، مما يجبر المفسر الأدبي على التعرف على مجموع النصوص التي تشكل «تاريخ الأدب» بشكل تعاقبي متشكك فيه، غير أن هنري جيمس يشبه العمل الأدبي بالوحدة الزخرفية ويشبه مجموع المشهد العالمي بالسجادة، ومن خلال مجاز «الوحدة الزخرفية في السجادة» يقترح على النقد خلاصاً: إنه يرى

العمل الأدبي وحدة زخرفية من مجموع الوحدات المشكلة للمسجدة الضامة لمختلف الأعمال الأدبية، وهو يؤكد أن العمل الأدبي بوصفه وحدة أو مركباً، لا يظهر إلا إذ يتحقق شكله واتسجاده من خلال التداخل والتفويض التي تشكل صورة معقدة للمسجدة بوصفها كلاً. وهذا لا يعني أننا نبحث عن النص فيها هو خارج عليه، وإنما نبحث عنه انطلاقاً من وجهات نظر مختلفة عن المسجدة أو عن العمل الأدبي<sup>١٢</sup>.

على هذا النحو نرى أن كازانوفا تريد - في تقديري - أن تخرج بالأدب الممارس من إطار مدارسه الثلاثة: المدرسة الفرنسية التي تحصر الصلة بين الأعمال الأدبية العالمية في مجال التأثير والتأثر التاريخي المباشر، والمدرسة الأمريكية التي توسع الصلة بين الأعمال الأدبية إلى حد الموضوع المشترك بينها، بغض النظر عن قيام دليل تاريخي على تأثر بعضها ببعض، والمدرسة السلافية التي تولي التلقي الاجتماعي الخاص بكل ثقافة أهمية في دراستها للتأثير والتأثر بين الأعمال الأدبية<sup>١٣</sup>. فالمعلاقة بين الآداب العالمية - عندها - هي علاقة تداخل وتشابه شديدة التعقيد تجميعها (مسجدة واحدة)، على نحو يجعل من المجال على التفسد الأدبي - وليس الأدب القارئ وحده - أن ينفذ نصها بها، لها كيان مرفقة الثقافي أو وطني، دون أن يأخذ في الحسبان العلاقات التي تربطه بمجمل المشهد العالمي للأدب الذي يتحول مع كازانوفا إلى شرط لوجود العمل الأدبي نفسه.

ومن جهة أخرى أريد كازانوفا أن تتفعل بالأدب العالمي من تخصصه الضيق إلى نطاق النقد الأدبي بمفهومه الأوسع، فإنها تجد الناقد مساهم ما بالنسبة إلى النص ذاته ليرنو إلى مجمل تركيب المسجدة، وليقارن بين الأشكال المستعارة، وأوجه الشبه والخلاف مع الأشكال الأخرى، وإذا اجتهد ليرى في المسجدة بوصفها كلاً، صورة منسجمة، فإنما عندئذ سوف نعطي بفهم خصوصية الوحدة الصغرى التي يراد إبرازها<sup>١٤</sup>.

وتد كازانوفا الاستعارة للمصاحبة (الوحدة الزخرفية في المسجدة) لهنري جيمس إلى أقصى مدى لها فنقول أن «التعقيد الرابع للعمل الأدبي الغامض يستطيع أن يجد مبداء - الخفي وإن كان يمكن العثور عليه - في مجمل الأعمال الأدبية التي تشكل هذا العمل، الذي لم يكن له وجود إلا من خلال أو عندها، فكل كتاب يظهر في العالم هو عنصر من عناصر هذا العمل الأدبي، كل ما يكتب، كل ما يترجم، وكل ما ينشر وما ينظر إليه وينسره ويشهره يشكل عنصراً من العناصر المكونة للعمل الأدبي، وكل عمل أدبي بوصفه وحدة صغرى في المسجدة، لا يمكن أن نلقه شفرته إلا انطلاقاً من مجمل التركيب، وإن يثبت هذا العمل الأدبي في صورته المتناقضة التي يمكن الاهتداء إليها إلا من خلال صلته بكل العالم الأدبي، «إن الأعمال الأدبية لا تبين في هوائها إلا من خلال مجمل البنية التي سمحت لها بالثبوت، وكل كتاب يكتب في العالم، ويشهر بوصفه نصاً أدبياً ليس إلا جزءاً صغيراً جداً من التركيبة الهائلة لكل الأدب العالمي»<sup>١٥</sup>.

على الناقد الأدبي - إذن، ووفق النظرية التي تقدمها إلينا كازانوفها - أن يتخلى عن التطلع إلى العمل الأدبي في حدوده القومية وحدها، بوصفه وحدة مستقلة عن المشهد العالمي للأدب، لينبغي على الناقد أن يرى العمل الأدبي ويحلله من خلال موقعه من هذا المشهد، وله في ذلك أن يختار المنظور الذي يشاء للوقية. ومن دون ذلك سنظل الأصنام الأدبية غير قابلة الفهم في ذاتها، وغير قابلة لاتخاذ مواقفها على السجادة العالمية للأدب.

السجادة هنا هي الساحة العالمية للأدب أو [المجال العالمي للأدب]، وهذا المجال - على حد قول كازانوفها - ليس تصوريا نظريا أو مجردا، وإنما هو مجال عيني يتكون من أقطار وحدود أدبية مستقلة عن الحدود السياسية. إنه الجمهورية العالمية للأدب التي تحكمها علاقات قوى مضجرة تضيق شكل النصوص التي تكتب ويجري تداولها عبر العالم. هذه الجمهورية تقوم على مركزية أوروبية ولها عاصمة هي باريس، من عندها تحدد مواقع الضواحي والتجوع الأدبية التي تختلف لغاتها عن المركز وتبتعد عنه على المستوى الجغرافي. وللهذه الجمهورية زمانها الخاص بها، فطند مركزها [خط جرينتش الأدبي] سيحدد الزمن في سائر التلخوم والضواحي ويعرف مدى حضورها أو غيابها عن التوقيت العالمي للأدب. في هذه الأطراف تتصارع اللغات، ويتناضل كل إبداع حتى يعترف به ويشهر أدبيا عالميا، وتتوالى الثورات الأدبية لزعزعة سطوة المركز، وهو ما يجعل المجال الأدبي العالمي حائلا بالمناقشات والصراعات والتواتية وعدم التوافق، ومن دون تعرف الناقد الأدبي على هذا المجال الأدبي العالمي مبراهة وتفتاته. فمن يكون الأدب العالمي سوى عملية تضاد سطحي لمختلف الأدب القومية<sup>(17)</sup> <http://ArchiveBeta.Sakhril.com>.

## ٢- نهجنا الأدبي العالمي

وعلى الرغم من أهمية الطرح النقدي النظري الذي تقدمه لنا كازانوفها، والذي تشدد فيه على صفة نظرية الأدب بعلم اجتماع الأدب، فإنها في نهاية الأمر تجمسونا في إطار المركزية الأوروبية، حتى إن قدمت لنا ما يمكن أن يزعزع هذه المركزية، فهي تقدم لنا تنظيرا واقعيا لعالمية الأدب في عصرنا الراهن، وتكشف لنا قوانينه وأسواره وممكناته، لكنها لا تحاول إحداث ثورة حقيقية كذلك التي بشر بها الروماني أدريان مارينو في كتابه «المقارنة ونظرية الأدب» الصادر عام 1967<sup>(18)</sup>. فقد رعى مارينو إلى ربط العرس المقارن بنظرية الأدب، لكنه كان أكثر حرصا منها على عملية أدبية غير خاضعة للسيطرة الأوروبية. والأدب = عند مارينو - طاقة هائلة من القواعد والفهم القابلة للإضافة والانساع الدائم، بفضل معطيات الأدب العالمي بوصفه كلا. في هذا الإطار يجب على العرس المقارن أن يستهدف نظرية الأدب، فلا يمكن أن توجد نظرية حقيقية للأدب منفصلة من إسام الهيمنة الأوروبية من دون أن يكون هناك استقرار لكل الآداب الشرقية والغربية في كل العصور.

وقد تبدو هذه المهمة مستحيلة، إلا أن مارييتو يضع لها الإجراءات التنفيذية الممكنة: فهو يقترح إعداد قوائم كاملة لأدب العالم، ثم إخضاع هذه القوائم لمنهج الاستقراء النافض، الذي قد تكفي فيه العينات المختارة التي نخضعها للتحقق والاستنتاج. وسأل هذا الفحص والاستنتاج سيعتمد بالضرورة على معلومات الدرس المقارن الذي ينبغي من الآن فصاعدا أن ينحصر منحى مزدوجا: فهو من جهة يبرز خصوصية النصوص التي يخضعها للمقارنة، ومن جهة أخرى يبرز ما بين بعضها وبعض من مشترك عام. بعبارة أخرى على الأدب المقارن أن يسير في اتجاهين: اتجاه تحليلي يخصص واتجاه تركيبي ينشد العالمية، أي عليه أن يعطي من التاريخ إلى الجمال. ولتأتج هذا الدرس المقارن هي وحدها التي تصلح لوضع نظرية عالمية للجمال الأدبي أو لما يسميه مارييتو بالـ «توطيفها الخاصة» أو «توطيفها العالمي». على أن هذا المشروع لا ينهي أبدا. فهو مجال مفتوح دائما لتعريفات جديدة للأدب من خلال كل عمل أدبي مبتكر يضاف إلى قائمة الأعمال الأدبية العالمية. ذلك أن تعريف الأدب العالمي لا بد له من أن يشمل الوحدة والتنوع، فالتعريف هو حالة وسطى بين التجريد والتفرد، بين المعنى العام والمعنى الخاص، وهو دائما نسبي ومتحرك ومتغير وقابل للتعدد والاتساع<sup>٢٧</sup>.

على هذا النحو نرى أن نظرية مارييتو تجعل معايير الأدب العالمي وتعرفه قيد المصاغة المستمرة، هي حين أن معايير الأدب **أدى كازاتوفا** معطاة من قبل المركز الأوروبي وإن كانت قابلة للتثورة عليه. ونحن نؤكد قارئنا اهتمامنا ببقوة البحث المقارن للسعود إلى تعريف متجدد للأدب العالمي. تؤكد كازاتوفا أهمية تجديد النصوص الأدبية لأنها للعالمية بتوفيق جريفتش: الزمن الأدبي المعصري الحاضر. وإذا كانت النظرية الأولى مثالية وأكثر عدلا، وتقتضي همه وإعاوننا هائلين بين باحثي الأدب المقارن في كل أنحاء العالم، فإن نظرية كازاتوفا تبدو واقعية قائمة على التفاضل والامتساواة، وتقتضي كفاها مريرا من قبل أدباء (ومجمل القاطنين في المجال الأدبي: النقاد والناشرين والمترجمين والمصحف والجامعات...) (إخ) للوصول إلى حلية المصارعة والقوز.

### ٣- الاتجاه الأدبي في البحث المقارن

ولا شك في أن كل من مارييتو وكازاتوفا ينتميان إلى الاتجاه المقارن الذي يشغل بما حققته الآداب الإنسانية عبر الزمان والمكان. وينحصر هذا الاتجاه نحو ربط دراسات الأدب المقارن بدراسة الأدب بصفة عامة، في مقابل الاتجاه القديم الذي طلي بدراسة النصوص واقتفاء أساليبها وتوثيقها وتبني ما تأثرت به وما تؤثر فيه في حدود اهتمام الدرس المقارن بالوعي القومي. لكن دراسة الأدب المقارن في مناطق أخرى من العالم، في عصر ما بعد الاستعمار، وجهت اهتمامها إلى ربط الدرس المقارن بالجانب السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وإلى تحليل العلاقات الأدبية بين الشرق والغرب، على نحو ما نجد عند زابطة الأدب المقارن الهندي

التي انشئت عام 1981، والتي تدعو إلى دراسات مقارنة «تعيد الاعتبار للأدب الهندي، وتعيد اكتشاف عظمة هذا الأدب وتقديم نظرة شاملة للأنشطة الأدبية الهندية عبر العصور». ويتنقد الناقد الهندي سري أوروبيندو التراثية المفتعلة بين أداب العالم، ويرجعها إلى ظروف سياسية تاريخية لا إلى طبيعة الأدب نفسه، فيقول إنه كما ظل النقاد الأوروبيون من طيبة الأدب الهندي، يمكن أن نقدم صورة افتراضية ساخرة: «إذا كانت الهند هي التي احتلت أوروبا فائقراء فيها سيرافضون الإلهانة بوصفها ملحمة بدائية همجية.... وسيرافضون عمل دانتي بوصفه كابوساً من الخيالات الدينية والخرعيلات.... وسيرافضون شكسبير بوصفه همجياً مظلوماً.... وسيرافضون الشعر الفرنسي بوصفه تدريبات بلاغية رخيصة وركيكة والرواية الفرنسية بوصفها ملوثة ولا أخلاقية»<sup>136</sup>.

والاتجاه نفسه نجده في أفريقيا، حيث توجهت الدراسات المقارنة في نبروبي وكينيا وأفريقيا الشرقية إلى تكوين دومي يكون مركزه أفريقيها يتعامل مع الأداب الأخرى طبقاً لعلاقتها بهذا المركز<sup>137</sup>، وفي مصر نجد محاولات مشابهة كتلك التي قام بها الدكتور عبد الحميد إبراهيم، والتي يدعو فيها إلى نظرية للأدب المقارن تنطلق في الأساس من الأدب العربي، وذلك بالبحث عن جذور الأدب المقارن داخل الأدب العربي، ودراسة أجناسه الأدبية من واقع تاريخه والاهتمام بتأثير الأدب العربي في غيره من الشعوب. وهو ما أدى بالدكتور عبد الحميد إبراهيم إلى تحويل المرحل المقارن إلى ما أسماه بالصراع الحضاري، والانتهاج منه إلى استخلاص العبر التاريخية التي سوف تجعل من إقامة الحرية جملاً حضارياً خالصاً، ومن أدب كافكا التأثير بها لخطأها حضارياً، ومن الأدب العربي الحديث التأثير بكافكا لسطا شائكة باهنة، ومن صوفية مسرحيات عبد الصبور صوفية إسلامية إيجابية، ومن صوفية قصائد إليوت صوفية مسيحية سليبة<sup>138</sup>.

وفي تقديري فإن بعض النقاد والفكرين قد مضوا بهذا الاتجاه القومي إلى مدى إقليمي ضيق ترتب عليه تفتيت التراث العربي ذاته ما بين تراث مشرقى وتراث مغربي، وإعلاء شأن الواحد منهما على حساب الآخر<sup>139</sup>. وهذا الاتجاه يخالف وحدة الأدب العربي التي تحفلت عبر التاريخ، ذلك الأدب الذي لم يكن فيه ذرة مقفلة على ذاتها، بل كان حصيلة زواجد عدة من مختلف ثقافات العالم، كما كان بوقاً حقيقيه الصمير فيها علومها وأدبها بما أثرى الثقافة العربية وحقق خصوصيتها، وجعلها بدورها تثرى الحضارة الغربية وتحفز نهضتها. والجدير ذكره أن هذا الاتجاه القومي يقع في مفارقة صارخة، إذ يدافع عن مكانة الأدب العربي على الخريطة العالمية للأدب المعاصر انطلاقاً من خصوص عربية قديمة تنتمي إلى سياق ماض، في حين أن المسألة تتعلق في إطار الصراع الراهن الدائر على الساحة الأدبية العالمية بالدفاع عن الأدب العربي المعاصر وتزكيته. ذلك أن أدباء العالم اليوم لا يناقضون أدبنا العربي القديم،

ولا شك في أن هذا التراث العربي يساعدنا على مراكمة رأسمالنا الرمزي والارتقاء بقيمته. غير أن هذا التراث في النهاية لا قيمة له إن لم يكن هناك تجديد وتجاوز مستمر له في الأعمال الأدبية العربية المعاصرة موضع النقاش.

وكثيرا ما يتحول الاتجاه القومي في درس الأدب المقارن إلى نشاط سياسي لا يستهدف تنمية العلم وحل قضايا الرئيسية، بقدر ما يهدف إلى إعادة بناء الهوية في عصر ما بعد الاستعمار. ومثل هذه التوجهات المقارنة لا تؤسس - في الحقيقة - لعالية بديلة بقدر ما تكسب بكونها ردة فعل في مواجهة الاستعلاء والعنصرية الأوروبية. وهي لا ترد الاعتبار لأدب عالم مسود ومستعمر. بقدر ما تزيد في عزلة وتفجيتة إلى أشلاء إثنية متناثرة، في مقابل تأزير الأدب الأوروبية وتعاوضها على مدى قارتين. ولا شك في أن كلا من الاتجاهين المركزي الأوروبي والمركزي القومي يقوم على صفات موهومة أساسها العنصرية على واقع الاستفادة المتبادلة بين الاتجاهين، أو التجاهل التعمد لحقب طويلة من التاريخ الواقعي لأدب العالم. أو القفز فوق القيمة الفنية الحقيقية للتصويع الأدبية الأوروبية كانت أو عربية أو أفريقية أو هندية... إلخ على نحو لا يبرر بالفراجة وتقديم مأمول لمستقبل الدرس المقارن وليبحث الأدب العالمي فيه.

ومع ذلك ينبغي لنا أن نتوء بنفاق مهم بين الاتجاهين المقارن القومي يحول ساحة المقارنة إلى صراع بين قطبين فقط: بين الأدب القومي والخصخصة الغربية، ويظل أسير نتائج حتمية هي علو المقام القومي في مقابل الغرب القاري. على نحو يجعله أسير ماضيه، ويحرمه حظوة النقد لذاته وإفروء. وفيه من أي جهد واجتهاد فعلي عصري مجاوز، سواء للماضي أو للغرب. في حين أن التوجه العالمي للمركزية الأوروبية يفتح بابا للتنافس بين مختلف أدب العالم، وهو وإن هيمن عليها، فإنه يفيد في النهاية من تآكلها عليه، ومن شقوق ابتكاراتها التي تصب في نهو، بل يفيد حتى من ثوراتها وتعددها عليه بما يكفل تجدد مياحه، كما أنه، وإن طمع للهوئة، يظل في حالة مراجعة لذات، وتطلع لتطورها المستمر، في حين يظل الاتجاه القومي عاجزا عن الاستفادة من التجارب العالمية المتاحة على اختلاف مواردها (بوصفها تبعية). متعاليا على مراجعة الذات (بوصفها طمسا للهوية). وعاجزا عن التطور إلى خصوصية المعاصرة (بأسا من جدوى الكفاح والنقابة).

## ٤ - العالم والبنطلون

ولعود هنا إلى كازانوف، التي تذكر في الفصل الأخير من كتابها أن إنكار هذا المجال الأدبي وبنية التراثية، وما ينتظمه من صراعات ومناقشات هو شيء للعالمية، فتمة مناقشة بين الأعمال الأدبية المعاصرة بصرف النظر عن انتماءاتها الثقافية، وهي ذلك فليتنافس الثقافية. والأجدي بالمشاركين في اللعبة - وهم ليسوا على درجة واحدة من الكفاءة - أن

يبرهنوا على أهمية أعمالهم في شكلها ولغتها ومنها السياسي القومي. في المقابل ترى كازانوفا أن على العاصمة المركزية الأوروبية - في دورها - أن تتخطى عن تصورهما للأدب بوصفه مجرداً خالصاً مجرداً من تاريخه وقوميته. فمثل هذا التصور يجعل هاتيه الأدب قائمة على نوع من الجهل المتعمد. ومن ثم يجب على الغرب أن يفهم الأعمال في خصوصيتها القصوى لينتجس المبدأ الحقيقي لمبادئها. وذلك لأن الكثير من الثورات الأدبية الكبرى التي أسهمت في تغيير المعارضات الأدبية في عمق، وتغيير مقاييس زمن الحداثة الأدبية، قد أنجزتها آداب الأطراف البعيدة عن المركز<sup>(١٢)</sup>.

غير أن كازانوفا تستدرك لتؤكد أن الجمع بين ما هو تاريخي قومي في العمل الأدبي، وما هو أدبي خالص، مهمة غاية في الصعوبة. فالمعالن متوازيان وغير قابلين للتقاسم أحدهما إلى الآخر. والسافة بينهما شاسعة، وهو ما يذكر كازانوفا بالنكتة التي ساقها بركيت في كتابه «العالم والبنطلون»، والتي اتخذتها عنواناً لفصلها الأخير. «قال الرجل: لقد خلق الله العالم في ستة أيام، وأنت ألم تعلم أنك أنفق ستة أشهر لتحيك لي بنطولاً...»<sup>(١٣)</sup>.

وقدم كازانوفا هذه اللقطة الساخرة لتشير إلى اللون الشاسع بين صياغة النظرية الأدبية العلمية، التي يرمز إليها «العالم»، في **الحكاية التي أورتها**، وبين إبداع النص الأدبي الذي يقابل «حياكة البنطون». كيف يمكن وصل النص الأدبي بنظرية الأدب؟ يتطلب الأمر منطقاً تأويلياً - على حد قولها - يتحرك دائماً وإتقاناً بين ما هو أكثر قرباً وأكثر بعداً، بين الكاتب المفرد والنص المفرد، والعالم الأدبي المتراخي الأطراف، وحتى يبدو الأمر معكفاً، تركزت كل محاولة الباحثة في قراءة النصوص في زوايا الخاص. وفي إطار موقعها الأدبي بالنسبة إلى العاصمة المركزية للأدب العالمي، وإلى نوعيتها جريئتها<sup>(١٤)</sup>.

وبذلك تضع كازانوفا القوس الأخير في منهجها النقدي الذي استهلته به بحثها، الوحدة الزخرافية في السجادة / العالم والبنطون. فعلى الناقد الأدبي أن يقرأ النص الأدبي لا في حدوده القومية المستقلة فحسب، ولكن أيضاً في إطار موقعه من المشهد العلمي للأدب. ومثل هذه القراءة تتطلب نوعاً من التأويل الذي يصل بين عالين جد متباعدين: تاريخية النص ولا تاريخيته التي تصله بالمشترك الإنساني العالمي. على اختلاف تواريخ الأدب في العالم، وبلاوازنة بين مشروع كازانوفا الملتصق بالأدب العالمي في واقعه الزامن، وبين مشروع ماريتو العلمي المثالي، وبين المشروعات القومية التي تزج بنا إلى صراخ لا ينتج جديداً، يثور لدينا السؤال: كيف الخروج من هذا المازق؟ كيف يمكن للدرس المقارن أن يسهم في إرماء حيوية للأدب العالمي لا تهيم عليها المركزية الأوروبية. حيوية لا تتسع بعيداً لتفك خيطوطها، ولا تضيق بحيث ترتد حاسنة إلى غير ذلك من الأسئلة التي فجرتها قراءتنا لكتاب الجمعية العلمية للأدب، والتي ستلوحنا طيلة هذا البحث.

## ثالثاً : جغرافية الجمهورية العالمية للأدب

### ١ - العاصمة والأدب

نرى كازانوفا أن هناك فارفاً كبيراً بين الخريطة السياسية والخريطة الثقافية للعالم. وأن تاريخ السيادة في الجمهورية العالمية للأدب منفصل عن تاريخ السيادة السياسية والاقتصادية للعالم؛ ففي القرن السادس عشر كانت فينيسيا هي العاصمة الاقتصادية وهورنسا هي العاصمة الثقافية. وفي القرن السابع عشر كانت أمستردام هي العاصمة الاقتصادية لأوروبا، وروما ومدريد هما العاصمتان الثقافتان للأدب والفنون. وفي القرن الثامن عشر أصبحت لندن العاصمة السياسية المركزية في العالم. في حين فرضت باريس سيادتها الثقافية. ومنذ بدايات القرن العشرين لم يطمح التقدم الاقتصادي الهائل لولايات المتحدة الأمريكية في أن يضعها على قمة العالم الأدبي أو الفني. لكن هرنسما التي لم تكن أقوى الدول الأوروبية اقتصاداً، استطاعت أن تتحوز - بلا ريب - السيادة المركزية للأدب والفنون في الغرب. علينا إذن - حتى نفهم هذا العالم الأدبي - أن نذكر أن عواصمه وحده و أشكال توطئه ليست مطابقة تماماً لنظرياتها في المجال السياسي والاقتصادي العالمي<sup>(١)</sup>.

ومع ذلك، فإن كازانوفا لا يخرج بنا في الأحوال عن حدود المركز الأوروبي. وعن العدد المحدود للدول الاستعمارية في العالم الذي لم يتجاوز اثنتي عشرة دولة<sup>(٢)</sup>. ويستعس كازانوفا طوال كتابها إلى تكريس باريس عاصمة مركزية للسيادة على مجال الأدب العالمي. ليس من متعلق قومي شوقي - على حد قولها - وإنما من متعلق عالمي. وتشر كازانوفا كثيراً من صفحات كتابها لتسويج السيادة الباريسية على العالم الأدبي. ولا تمل من تكرار هذه الدعوة كل بضعة صفحات. مذكرة بمكانة باريس وما قيل فيها وما كتب عنها من قبل مختلف كتاب فرنسا والعالم بأسره. «فباريس هي البتة العملي للمقايضة والتجارة العالمية الأدبية، وهي عاصمة العالم الأدبي. وللمدينة التي تتمتع بأكثر تقوى أدبي في العالم. فهي معقل الثورة وحقوق الإنسان والديمقراطية السياسية، والتسامح إزاء الأجانب وأرض التقى للاجئين السياسيين والأدباء والفنانين. وسوطن الحرية للفنون والآداب. وعاصمة الجمال والأناقة والموضة والذوق الرفيع. وهي الأسطورة الحديثة التي ابتدعها الأدب بوصفها مدينة تعلو فوق القوميات والسياسات. وتتلأخ فيها مختلف الثقافات ومختلف الجاليات التي استوطنتها بين عامي ١٨٢٠ - ١٩٤٥، مثل البولندية والإيطالية والتشيكية والألمانية والأرمنية والأفريقية والأمريكية اللاتينية واليابانية والروسية... إلخ، مما جعلها أشبه ببرج بابل الجديد. أو ملتقى العالم الفني<sup>(٣)</sup>».

ولا شك في أن ما ذكرته كازانوفا حق. ونضيف إليه أن باريس هي العاصمة التي تصدر فيها الكتب والأدب بمائتي لغة عالمية. وأنه ما من لغة شرقية في العالم إلا وهي ممثلة في



مدرسة اللغات الشرقية الحية في باريس<sup>34</sup>. ومن ثم لم تكن باريس مقراً عضوانها لمنظمة اليونسكو. ولعمد العالم العربي، الذي تجتمع بين جنباته عصابة أفكار كل أقطار العالم العربي بما لم يتحقق في أي عاصمة عربية حتى يومنا هذا، ولكن تكرار كازانوفا لهذه الدعوة بكل هذا الإلحاح المل كل ثلاث صفحات أو أربع، وتكرارها لحكايات الكتاب العالميين الذين كرسهم باريس أكثر من مرة بين دفتي الكتاب، أمر مستفز، ويصل بدفعها هذا إلى حد الشوهدية المقيتة، ولذا إن نتساءل - بعد ذلك - عن سر هذا الهاجس الذي استحوذ على الكاتبة.

## ٢- المنافسة بين العواصم المركزية

عند تصنيف الكتاب نظرياً نجد الكاتبة تصرح بما بين باريس والمواصم الأوروبية من منافسة على السيادة في المجال العالمي للأدب، فهي تعدد المراكز العالمية للأدب بحسب التوزيع اللغوي للغات على خريطة العالم، فتلدن هي العاصمة المركزية للأدب المكتوبة باللغة الإنكليزية (حتى إن ناضجتها في ذلك نيويورك) كالأدب الأسترالي والهندي والأيرلندي والكندي، وبرشلونة هي عاصمة الأدب المكتوب باللغة الإسبانية، لا سيما أدب أمريكا اللاتينية، وباريس هي عاصمة الأدب المكتوب باللغة الفرنسية في الغرب العربي وبلجيكا وكندا وأفريقيا، وبرلين هي عاصمة الأدب المكتوب بالألمانية في النمسا وسويسرا وأوروبا الشمالية والوسطى. وكل عاصمة هي تكريسها ما هو أدب عالمي تضع أليات خاضعة بها، وإن سادها جميعاً خصيصتان جعلتا منها مراكز جذب لمختلف آداب العالم، أو لأنها: ما تتمتع به هذه العواصم من نشاط أدبي واسع ومستمر، وتأتيتهما: ما تتمتع به من حريات سياسية وفكرية وثقافية. فقد منحت إنجلترا، مثلاً، الشرعية الأدبية لمن قد تختلف أو تتفق معهم سياسياً، مثل شو وبيش من أيرلندا، وطاغور وسلمان رشدي ونهبول من الهند، وسونيتا من نيجيريا، سواء في ذلك من تلمذ على القيم البريطانية أو اندمج فيها. وذلك لأسباب تصرح بها الكاتبة، ومنها أن القدرة الأدبية لبلد مركزي تقاس في نهاية الأمر بمقدار ما استحدثت في لغتها من تجديدات وانتقالات أدبية من خلال كتاب الأطراف المبدعين. كما يتيح هذا الاعتراف المركزي بمالية أدب الأطراف أن يحتشد - في رحاب العاصمة المركزية - الكثير من الآداب ذات التواريخ الأدبية الشديدة التنافس والاختلاف، التي تؤدي في النهاية إلى تجديد المشروع الأدبي العالمي، كما يستلزم هذا التكريس للأدب المبتكر من الأطراف في إطار استراتيجية توسيع لوصول النشر وزيادة المردودية الاقتصادية لهذا القطاع المهم في الإنتاج الثقافي القومي، وأخيراً تهدف هذه العواصم العالمية إلى الاحتفاظ بدائرة مستهلكي الأدب (قضية قراء الأدب في هذه المراكز عالية جداً)، وتوسيعها عن طريق ضيق دماء جديدة في الأدب المنشور، بما يكفل إشباع نزعة حب الاستطلاع، والإفلات من الواقع إلى هوالم رحية مغامرة لديهم، وتستلشي كازانوفا

باريس من هذا المقام العام الذي ينتظم المواسم الأوروبية، لأن هذه المواسم قليلة ما تلتفت إلى الآداب العالمية التي كُرِّست خارج قطاعها اللغوي (عما يدعم مبدأ هيمنتها السياسية). ومعدلات الترجمة في هذه البلدان، مقارنة بفرنسا، خير شاهد على هذا التفاوت في الاهتمام بمختلف آداب العالم، على نحو يجعل باريس أجدر من هذه المواسم بالسيادة في المجال الأدبي العالمي<sup>(١٢)</sup>.

في مقام آخر لكشف كازاتوفا عن سبب آخر لتأكيدهما على أولوية جدارية باريس بالسيادة، وهو ما يتهدهدها من منافسة لندن ونيويورك - بصفة خاصة - اللتين لجنتان من أجل فرض سيادتهما على المجال الأدبي العالمي. وهما في ذلك تسعيان إلى ترسيخ مصالح تجارية تقلب رأسا على عقب بنية التوزيع والنشر وانتقاء الكتب ومضمونها، وتطويرها لمشتريات الربح السريع. هذا التوجه الاستثماري للأدب هو الذي جعل هامش الربح الذي تفرضه دور النشر في لندن ونيويورك يتراوح بين ١٢ و ١٥ في المائة، في حين أنه في باريس يدور حول ١ في المائة فقط، وهو ما يندر بتغيير قواعد اللعبة الأدبية في العالم وتجريد العاصمة الأدبية من سمات الاستقلال والاستشارة التي تكفل للنصوص الطليعية الكبرى في العالم أجمع حرية النشر والتداول<sup>(١٣)</sup>.

ونحن نوافق كازاتوفا على أن التوجه الاستثماري للأدب قد امتد إلى كثير من مؤسسات النشر في العالم أجمع، لكن هذا الصراع هو صراع دائم ينتظم كل حق ادبي، وهو ما أطلق عليه بورديو صراع المال واللفظ، أو صراع الفن الصناعي والتجاري<sup>(١٤)</sup>. وهو ما يمكن أن نجد دلائل عليه في مختلف الحقب التاريخية للفن. وقد نقن الهنري في إبراز هذا الصراع مثلا في مقاماته. لكن كازاتوفا هنا تجسد الصراع على مستوى جغرافيا فنطبع على الخريطة الأدبية باريس عاصمة عالمية للفن الصناعي الذي يُطعج إليه، في مقابل نيويورك عاصمة دولة الفن التجاري، بما يخدم مساعدها في تكريس باريس عاصمة وحيدة للأدب العالمي.

### ٣- هيمنة مركزية العاصمة العالمية للأدب

غير أن كازاتوفا لم يفتها الإشارة إلى سلبيات هذا التكريس، فهي تقول إنه كثيرا ما يترتب على سلطة باريس المركزية نوع من التجاهل للأدب الوافدة من الأطراف البعيدة عن المركز، ورفض للرؤية التاريخية للأدب، وإرادة تفسير النصوص في إطارها الصناعي فحسب، أي بوصفها نصوصا مصفاة من أي مرجعية قومية، على نحو يؤدي في النهاية إلى كارثة في فهم ونشر النصوص التي تكتبها باريس، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لم تكتب فرنسا، سواء في مشروعاتها الاستثمارية الصناعية أو في علاقاتها الدولية الحالية، عن أن تخلص نفسها بجهازاتها قريبا عالمية: فرنسا أم الفنون... وعاصمة الحريات، السياسية والفنية والأدبية<sup>(١٥)</sup>.

لكننا إذا تتبعنا تاريخ الرقابة على التصنيفات الأدبية والفكرية في فرنسا، ربما وجدنا ما يبرر سقوط هذا الزعم. فالرقابة في فرنسا - كما يؤرخ لها الدكتور علي كورحان - قد ألغيت منذ عصر ميكر، وعلى وجه التحديد منذ ناهض مفكرو عصر التنوير الرقابة الملكية على النشر. وقد كان هذا مما أتاح عرض مسرحية «زواج فيجارد» للكاتب بومارشيه، وهي المسرحية التي نهزأ من الرقابة ومن طبقة النبلاء الكسالى. وبعد الثورة الفرنسية ألغيت الرقابة في أغسطس عام 1789 طبقا للمادة الحادية عشرة من إعلان حقوق الإنسان، كما أكد ميشال صامبي 1830 و 1881 إلغاء الرقابة، وفي عام 1906 توقفت الدولة الفرنسية عن تخصيص ميزانية للرقابة، إلا أن الاحتلال الألماني لفرنسا كان قد صادر الأعمال الأدبية الخاصة بمارسيل بروست وكافكا وسيمبوله هرويد وغيرهم من المؤلفين اليهود أو الكتاب الشيوعيين، مثل أراجون وبول إيلوار، وحظر تداولها.

ومن ثم لم تلغ الرقابة حقا إلا في 13 أكتوبر عام 1945 في أعقاب الحرب العالمية الثانية. غير أن المصادر الفرنسية على حرية البحث والتعبير والنشر والإطلاع قد انضمت شكلا قانونيا تاردا، وشكلا حقيقيا تاردا أخرى، فالدولة الفرنسية مصادر - بموجب قانون جايسو الصادر في 12 يوليو عام 1990 - كل الكتب التي **يجوز** أصحابها على المراجعة التاريخية للهولوكست (غرف الغاز) في معسكرات الاعتقال النازية لليهود. يمكنه بذلك لوبي الصهيوني في فرنسا، ومطلقا جوا من الرضا لدى الأتباء والفكرين الذين يمرضون لليهود أو الصهاينة من قريب أو من بعيد. كذلك تدخلت الدولة الفرنسية - بشكل ضمني - في إنشاء حزب التحرير الجزائرية لمنع نشر التصنيفات للمناطق مع الجزائريين، والتي تساعد كفاحهم المشروع ضد الاستعمار. وأخيرا تأتي الرقابة والمصادرة الخفية التي يقوم بها أمناء المكتبات المحلية في فرنسا إذ يصادر هؤلاء الأمناء - بحسب أحزابهم السياسية - الكتب غير الموائمة لتوجهاتهم الأيديولوجية، بحجة عدم استيعاب المكتبة لكل الكتب. فقد استبعد مناصرو الحزب الشيوعي من مكتباتهم المحلية الأدب الأمريكي لهيتمجواي وميلر، أما أصحاب الفكر اليميني المتطرف، فقد استبعدوا من المكتبات المحلية كتب المفكرين الشيوعيين ومناصري العالم الثالث والجراند الفرنسية اليسارية<sup>37</sup>.

ومن ثم نرى أن حرية النشر واستقلاله في باريس - اللذين تؤكدهما كازاتوفا - ليسا مطلقين فالمصادرة وجود متعددة منها ما هو ظاهر ومنها ما هو خفي كما رأينا، ومنها ما يشمل في اليمين النصوص أو الكتاب الذين يمرضون في موضوعات غير مرضي عنها من قبل الدولة، وهذا ما نجده في الولايات المتحدة الأمريكية مثلا من تهمةش للأدب التي تطرح في حرب فيتنام<sup>38</sup>، وفضلا عن هذا يمكن أيضا أن نجد نوعا من المصادرة على الحق في النشر النزيه من خلال تكريس أدب لا طمعة طغلية لها، إما لأسباب لجارية كما سبق الذكر،

وإما لأسباب سياسية: إذ تخطط بالعامل الفني - كما يرى الدكتور حسام الخطيب - عوامل كثيرة سياسية وحضارية واقتصادية وشخصية وإقليمية هي عملية الترشيع للعالمية، وتؤدي الجوائز الأدبية الكبرى، مثل نوبل للأدب، وكونكور،.... دورا كبيرا في تلخخ بالون الشهرة الأدبية، فما أكثر الذين نالوا جائزة نوبل للأدب على مدى السنين، ولم يسمدوا لامتحان الزمن، واختفوا عن المسرح بالتدريج، ويصراحة أكثرهم من اليهود الذين نالوا الجوائز إما في ظروف التعاطف الدولي معهم بعد الحرب العالمية الثانية، وإما تحت تأثير عجلة الدعاية فوق الأدبية، السياسية وغيرها<sup>١٢٦</sup>.

ومع ذلك فلا يمكن بحال من الأحوال مقارنة ميداني الرقابة والصدارة اللذين تحفظنا عليهما في البلدان الغربية بما يحدث في بلادنا العربية، فمما لا شك فيه أن جو الحرية في التفكير والتعبير والنشر في باريس يوسع مجالها الجغرافي إلى مدى عاقي، وهو ما يتكرت به قاهرة أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين- التي كانت موثلا للمفكرين العرب والشوام بعد طراهم من القمع والصدارة الدولية والسياسية في بلادهم، بما أمّن عصر نهضتها واتسع بمجالها الجغرافي نحو المدى العربي<sup>١٢٧</sup>. ومما لا شك فيه أن لدى الجغرافي لمدينة من المدن لا يتسع أو يضيق بحسب حدودها على الخريطة العنصرية، ولكن بحسب ما تكتله أو تطيح به من حريات الفكر والتعبير والنشر.

### أخيرا: تاريخ الجمهورية العالمية للأدب

<http://www.alukah.net>

ترتد كازانوفنا في تكريسها لباريس بوصفها عاصمة عالمية للأدب إلى البدايات، إذ يرجع تاريخ ميلاد الجمهورية العالمية للأدب - عندها - إلى منتصف القرن السادس عشر، مع ظهور القوميات في أوروبا، وعلى وجه التحديد في عام ١٥٤٩ عندما نشر دو بالي كتابه «دفاع وبيان للغة الفرنسية»<sup>١٢٨</sup>، فهذه - على حد قول كازانوفنا - «هي اللحظة المؤسسة للجمهورية الأدب وعالميته في آن» - وذلك لأن كتاب دو بالي افتتح مجال التناهي بين مختلف آداب اللغات الأوروبية القومية الحديثة، التبنية من اللاتينية والمناهضة لها.

وهكذا، تمهد كازانوفنا بناء تاريخ عالمية الأدب، الذي ظل شهر مرتقي حتى يومنا هذا؛ فبإبداعية عندها تنطلق من فرنسا وعن باريس ومن دويالي على وجه الخصوص، والمرحلة الثانية لتوسع الكوكب الأدبي واكبت ظهور قوميات أوروبية جديدة في القرنين الثامن عشر والثالث عشر. أما المرحلة الثالثة والأخيرة، فهي مرحلة تصفية الاستعمار، التي أدت إلى توسع هائل للعالم الأدبي، وإلى وصول عناصر جديدة كانت مستبعدة تماما حتى هذه اللحظة من فكرة الأدب أصلا<sup>١٢٩</sup>.

ولا يخفى على القارئ ما هي هذا التاريخ لعالمية الأدب من تعسف ومغالطة. فعلمية الأدب وجدت مع وجود الأدب نفسه، وإن تقرر مفهوم هذه العالمية من حقبة إلى أخرى، وكان أجدى بكونها إذا أرادت تأريخاً موضوعياً لعلمية الأدب - لا توسيعاً للمركزية الأوروبية وهيمنتها الحديثة على عالم الأدب - أن نرتد بنا إلى البدايات، إلى مرحلة كانت الأساطير والحكايات الخرافية مادة عالمية مشتركة بين حضارات العالم القديم، اعتماداً - فيما يبدو - على النقل الشفاهي من خلال الرحلات والتجارة والهجرات والحروب، أو بسبب اشتراك الإنسانية في مراحل فكرية معينة كما يرى علماء تاريخ الأفكار<sup>(٣١)</sup>. ولكن الشك أن لغة اشتراكاً عليها للأدب الأسطوري عرفته شعوب العالم القديم<sup>(٣٢)</sup>. ربما يكون مفهوم العالمية هنا مغايراً للعالمية التي تطرح نفسها على واقعنا الراهن بوصفها مجالاً للتنافس بين لغات وآداب مختلفة في حقبة مركزية. وربما كان البعد الزمني الذي يفصلنا عن هذه الحقبة الأسطورية هو الذي أجهد باحثين من أمثال إيفي شتراوس ويونغ وكاسيرر ومالينوفسكي وميرسيا إلياد وأحمد كمال زكي ويوسف الحوراني ومحمد عجيبة في بحث مؤرخة ومنطوية ومفسرة ومقارنة. للتعرف على المشتركات الإنسانية بين آداب العالم القديم أكثر مما علواً بخصائصها لتستفيد تراثها<sup>(٣٣)</sup>. فكتاب الموتى وموتن الأهرام والآلهة والأوغيسة وملعبة جلجامش وأساطير أمريكا الثلاثية وأنشيد الرّيح فهذا الهندية (١٥٠٠ - ١٢٠٠ ق.م) تشكل في مجملها عيون الأدب العالمي القديم، وهي تمايز ولكنها لا تتفاضل. وإن لم نلجج المحاولات التي تولي الأساطير اليونانية مكانة المهاد، وهو ما يحضنه جهود إيفي شتراوس في إدراج أساطير العالم على اختلافها في بنية أنثروبولوجية واحدة، وجهود الباحثين العرب ولغيرهم في دراسة تراثهم القومي الأسطوري وتبيان خصائصه وعلاقاته بمختلفة أساطير العالم القديم.

ومع العصر الهيلنستي، تشكلت عالمية من نوع كتابي بحثي في مدينة الإسكندرية التي بناها الإسكندر الأكبر في عام ٣٢١ ق.م، والتي كانت ملتقى العلماء والفنانين من مختلف المعتقدات والديانات والثقافات. فقد ساد في مصر آنذاك مناخ من التسامح والأمن ملائم أشد الملائمة لازدهار الثقافة، وأصبحت عاصمة نموذجية ومركزاً عظيمًا للإشعاع الفكري والثقافي<sup>(٣٤)</sup>. وفي البداية، ضمت المكتبة التي أنشأها بطليموس الثاني (٢٨٥ - ٢١٦ ق.م) كل المؤلفات المصنفة باليونانية، ثم كل المؤلفات الجديدة في سائر اللغات. ثم استهدفت الإحاطة الكاملة بكل التراث الأدبي والعلمي الذي أبدعته شعوب العالم بلغاتها الأصلية. فكانت الكتب تشترى بأي ثمن حسب خطة منظمة، وتجمع بأشكال شتى، حتى أن الكتب التي لم يكن من الممكن شراءها كانت تنسخ في المكتبة وتعاد لأصحابها، وكان الشعر والمسرح من مصنفات المجموعات الرئيسية للمكتبة. وبذلك جهود ضخمة في سبيل ترجمته وتنقيحه وتحقيقه<sup>(٣٥)</sup>.

ومع الإمبراطوريات الكبرى اتخذت هاتية الأدب مفهومها مغايراً. فمع الحضارة العربية الإسلامية في العصور الوسطى، تمثل مفهوم العالمية في استيعاب الثقافة للهجرة لاختلاف الثقافات الأخرى في إطار لغتها القومية، فقد سار البحث الشرقي في اتجاهين: اتجاه مستطلع لواقع الأدب واللغة في بادية العرب؛ يدونه ويستطيع آياته وقوانينه في إطار قومي، واتجاه منفتح على العالم، ومع دخول قوميات وأجناس مختلفة إلى الدين الجديد تشكل الوعي الإسلامي بضرورة التعرف على أدب الأمم الأخرى وعلموها، حتى «أن الخليفة العباسي أبا جعفر المنصور طلب من إمبراطور بيزنطة أن يرسل إليه ما عنده من مخطوطات وكتب يونانية، فأرسلها إليه، وكان القامون يطلب من أمراء البلاد المفتوحة ما لديهم من كتب بدلاً من الغرامة المفروضة عليها»<sup>11</sup>، وشهدت المكتبات «دار الحكمة في بغداد، وبيت الحكمة في القاهرة، ومكتبة الأسرة الأموية في قرطبة، ومكتبة طليطلة في الأندلس، فكانت مراكز للبحث والترجمة، حتى أن إسحاق بن يزيد ترجم عن الفارسية سيرة الفرس المعروفة باختيار نامق»<sup>12</sup>، وعرب ابن المقفع عن الفارسية قصة كزيلة ودمنة للأخوذة عن الكتاب الهندي الذائع الصيت «أسفار الحكمة الخمسة»، وعن «حكايات إسوب اليونانية»، ونضافت كل من الأصول الهندية والفارسية والعراقية والصينية على نسج خيوط «لغة الأدب العربي» ألف لولة ولولته. كما كانت الرحلات الأدبية التي تركها لنا العرب «لغة» في إطار ضرورتها رحلة إلى مختلف الأقطار والاطلاع على أدبها وعاداتها وتاريخها، بوصف الرحلة «كأولاً أساساً من بنية المعرفة، وشرطاً لإجارة العالم أو الأدب، وتكوين العلوم ذاته»<sup>13</sup>.

في هذا الإطار المراكز لرأس أقال الثقافية للحضارة الإسلامية، لم تستقل بغداد بوصفها العاصمة المركزية للأدب والفنون والعلوم بالنشاط والحوار الثقافي، فقد شاركها فيها عدة مدن مركزية مثل الكوفة والبصرة والقاهرة وحلب والوصل ودمشق وبغداد وقرطبة وطليطلة، على نحو أسفر عن خلق مجال من اللامركزية ومن التناقص بين بعضها وبعض، مطورة بذلك أشكالاً متعددة من الفنون، الباليات، والقصة والوشحات الأنثوسية والملاحم الشعرية الفارسية في مجال الشعر على سبيل المثال. وقد كان هذا الأدب الذي تعددت أشكاله وموضوعاته بين الديني والسياسي والعاطفي والقرابي والإباحي والشعبي والفكاهي والصوفي والملاحمي أحد عوامل توسع نظرة الإنسان للعالم، بل كان - كما يقول روزنتال - «أحد العوامل التي مكنت التطور في اتجاه نوع من العالمية كان جديداً في تاريخ الإنسانية»<sup>14</sup>.

ومع تحول التناقص بين المدن العربية إلى صراع، وشتان بينهما (فالأول سباق بحسب هي مجمله على حفر قوى التنافس، أما الصراع فيحسب على مدى النجاح في استيعاب الخصم والقضاء عليه) ومع الهجمات الصليبية، تحولت بنية المعرفة العربية إلى «انكفاء» على الذات، في حين بدأ الغرب رحلته المعرفية القائمة على «حب الاستطلاع» و«التوسع

الاستعماري» مؤسسا بذلك نوعا جديدا من العالمية وعدنا مركزية جديدة. منطلقا من نهم الترجمة والتصنيف والتهريب والدراسة لثقافات الإنسان العربي الإسلامي<sup>(١٢)</sup>، نهم ظل هما أساسيا من هوم القرب المعرفية أكثر من أربعة قرون. منذ القرن الثاني عشر وحتى السادس عشر الميلاديين. عصر النهضة والتوير.

## ٢ - المراحل التاريخية للعالمية الحديثة

ولكن كازانوفا لا تذكر شيئا من تاريخ العالمية الذي ذكرناه آنفا. والذي بدأ من الهيدروغرافية ولغات العالم القديم إلى اليونانية في الإسكندرية، ومن البونانية والفارسية والسورية والهندية والعبرية والآرامية إلى العربية في بغداد. ومن العربية إلى اللاتينية في طليطلة وصقلية. ومن اللاتينية إلى اللغات القومية الأوروبية الحديثة في مختلف العواصم الأوروبية. ولكنها تصوغ لنا تاريخا للعالمية من منطلق مركزي أوروبي خالص. ووفق الفهم الحديث للعالمية فحسب. عالمية جديدة لا تهتم فيها لغة قومية واحدة على مختلف الثقافات. وإنما تتناقص بموجبها مختلف اللغات القومية في طبقة مركزية أوروبية.

لقد قسمت كازانوفا تاريخ الجمهورية العالمية للأدب إلى ثلاث مراحل أشرنا إليها من قبل. ونعرض لها الآن بعرض من التصنيف: المرحلة الأولى بدأت مع ظهور لغة قومية هي بذاتها لغة عالمية، ألا وهي اللغة الفرنسية. ونبدأ هذه المرحلة مباشرة من كتاب دو بالي في دفاعه عن اللغة الفرنسية. الذي دعا فيه إلى التخلي عن المحاكاة الصماء للثقافات اللاتينية. وإلى ضرورة الإبداع والتجاوز. وهذا ما سلكه المناهضة الأولى مع اللغة المساعدة صاحبة السلطة الدينية والسياسية. ومع سائر اللغات الأوروبية الحديثة.

واستطاعت فرنسا بذلك أن تجري عملية تراكم منتظمة لأواس مالها الرمزي: تدعيمها ظروف سياسية مواتية. ذلك أن صعودها. بوصفها دولة قومية. تزامن مع انقسام ألمانيا وانزواء إيطاليا بوصفها وريثة اللاتينية العتيقة. أما وقد نجحت اللغة الفرنسية في أن تكون «لغة الحضارة» لأنها لغة الحياة اليومية للناس. ولأنها لغة واقعية متحررة من التمازج الثقورية والعبارات المثورة الثابتة لللاتينية. ولأن الصالونات الأدبية الراقية في هذه الأونة قد كتبت لها نموها الرفيع. ومن خلال كتابة ديكرات لكتيه الفلسفية باللغة الفرنسية. حُسم الأمر لصناعة ازدهارها وانتشارها. وبعد نشوب الصراع بين مناصري القديم من المحافظين وميدي الجديد من المحدثين أمثال موليير وكورنيلي وبسكال ولافونتين رجع ميزان القوى لصناعة الأخيرين بفضل ما أنجزوه من أداب وهنعة باللغة الفرنسية. وبذلك كله تمكنت الفرنسية بوصفها لغة الحضارة والعلمانية والإنسانية من اجتياح أوروبا كلها. يعزوها في ذلك كتابات كبار المستعبرين من أمثال فولتير. ومهارتها في إبداع طنون الحياة وثرف العيش اللذيل. لا يناقشها مقامها إلا الإنجليزية والألمانية في القرن الثامن عشر<sup>(١٣)</sup>. ومن هذا البيان الدافع عن عالمية اللغة

الفرنسية وعبريتها في عبارات تنقسم بالبالغة والإنشائية، تخلص إلى أمرين مؤداهما أن انتشار لغة أدب ما يعتمد بالضرورة على تراكم أسماؤها الإبداعية وتطورها وحيويتها، وهو ما يتحقق في ظل ظروف سياسية مؤاتية.

أما المرحلة الثانية في تاريخ الجمهورية العالمة للأدب، فلهذا - كما ترى كلارونوا - هي القرن الثامن عشر من خلال انتفاضة الألمانية للسيادة الفرنسية، ومن خلال التوجهات السياسية القومية التي رمت إلى توحيد الشعب الألماني في هذه الحقبة، فقد حاول هررد ضرب الهيمنة العالمة للغة الفرنسية وأدائها وتمييز التراث الألماني، حين ألف مع جوته ومؤسسه كتاباً عن «الطريقة والفن الألماني» عام 1772 عبر فيه عن تقديره للأغنية الشعبية ولأدب أوسيان وشكسبير. على هذا النحو أراد هررد أن يتكّن على الفن الشعبي الألماني وعلى الأدب الإنجليزي لشاخصة الهيمنة الأدبية الأرستقراطية الفرنسية، ومواجهة فلسفة فولتير وعقيدتها المنافرة في تقوّل العصر اليوناني المستتر على غيره من عصور التاريخ. لقد ملأى هررد بين كل العصور والأمم الماضية، فادّعى كل أمة له تفرد وقيمته الخاصة على مسرح التاريخ، وبهذه الطريقة أحدث هررد ثورة في مفهوم عالمة الأدب، وسمح لأفكارها بالدخول إلى حلبة السباق الأدبي العالمي. واستطاعت العقيدة الألمانية أن تستقل عن التوجهات السياسية القومية لتقدم للعالم نظرية جديدة للأدب العالمي.

كانت النظرية التي قدمها هررد في كتابه (1772) فلسفة أخرى للتاريخ من أجل تهذيب البشرية، وكتابه «فكر عن فلسفة تاريخ البشرية» (1785 - 1792)، صلاوة على دواوينه الشعرية وما جمعه من تراث شعبي، كانت - كما ترى كلارونوا - الرمح النظري الذي سوف يسمح لمجموع الأفكار المسودة سياسياً بإبداع حلولها الخاصة لمكافحة تبعيتها للدول الكبرى. ذلك أنه ربط لغة الأدب بالأمة، وشجّع على أن تضاعف كل أمة رأس مالهها الأدبي باستعادة تراثها الشعبي تسجيلاً واستظهاراً، وفتح المجال واسعا أمام بلدان أوروبا الشمالية والشرقية مثل رومانيا وبولونيا وبلغاريا ويوغسلافيا... إلخ للدخول إلى حلبة الانتفاضة العالمة للأدب. كذلك امتدت آثار نظريته تلك إلى الولايات المتحدة الأمريكية والأرجنتين، وحفزت مجرى عميقا المذهب الرومانسي والأزهار موهبة شعراء، أمثال كيار مثل هولدرلين ونوفاليس وشيللر وشيلينج. وبذلك قلب هررد مفهوم الشرعية الأدبية ومن ثم قواعد اللعبة الأدبية العالمية.

أما المرحلة الثالثة التي أعيد فيها تشكيل المجال الأدبي العالمي فهي مرحلة تصفية الاستعمار والتحرر الوطني في النصف الأول من القرن العشرين، وترى كلارونوا أن هذه المرحلة ليست إلا امتداداً للصدوة التي أطلقها هررد في القرن الثامن عشر، وأن البلاد المستعمرة في آسيا وأفريقيا مكثت - بعد تحررها - على جمع ثرواتها الأدبية الشعبية التي كانت شفاهية، من ثم لم يكن لها وجود أدبي ملموس، كما أن نمية الأسمة وتعرش الأحوال



الاقتصادية لهذه البلدان وهشاشته وعجزها الوطنية أدت إلى اعتمادها على المنتجات الأدبية والفكرية الأوروبية. ولما لم يكفل التحرر الوطني أي استقلال سياسي أو اقتصادي لهذه البلدان، فقد ظلت على تبعيتها للدول الكبرى. وأصبح الأدباء في هذه المناطق أسرى صراع مزدوج: صراع مع السياسة الوطنية، وصراع مع الهيمنة العالمية السياسية والأدبية معاً<sup>(1)</sup>.

لقد مرّ مراحل عالمية الأدب إذن - على النحو الذي سأفرضه كازاتوفا - من التوجه القومي لفرنسا الذي ساعد على تولدكم رأس مالها الأدبي، وعلى تأسيس ساحة عالمية للأدب قوامها المنافسة الأوروبية، عبر أن منظور هرود الأثيني للأدب تروث عليه انشراح مجال المنافسة وزيادة عدد المشاركين في السباق، ليضم سائر بلدان أوروبا والأمريكيتين، وأخيراً أصبحت بلدان أفريقيا وآسيا - في مرحلة ما بعد الاستعمار - إلى قائمة المتعاقبين في الحلقة العالمية للأدب، وعلى رغم أن كازاتوفا تشير إلى أن الخريطة العالمية للأدب لا تتطابق والخريطة السياسية، فإن الخريطة الأدبية لم تكن في مراحلها الثلاث السابقة الذكر إلا حصيلة عوامل سياسية كما رأينا.

### 3- العالمية تاريخاً للعلاقات أم العلاقات الأدبية

وهي تقديري حين كتابة التاريخ الأدبي العالمي لا بد أن تركز على العلاقات بين أداب العالم، بدلاً من الاستغراق في مستنقع تاريخ السيادة على المجال الثقافي الأدبي وحده، ولعل إعمال مفهوم الأدب العالمي بوصفه تاريخاً للعلاقات المتبادلة بين الثقافات، والتركيز على المفهوم الثقافي للأدب هما ما جعلاً الثانية تستبعد جدوة من المراحل الثلاث التي رصدها لتاريخ عالمية الأدب، ولا شك في أن جدوة لم يكن من رواد التطوير لمفهوم الأدب العالمي فحسب، وإنما كان أحد أكبر الكتاب ممارسة وتطبيقاً لما نطرق له في أعماله الأدبية (لا سيما الديوان الشرقي للمؤلف الغربي)، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لا بد من التنويه إلى أن عملية تكريس الأدب العالمي لا تجري في البلدان المائدة فحسب، بل في البلدان المبود كذلك، فعملية تكريس نص ما عالمياً هي عملية متبادلة في الأساس، فبولدر ليس شاعراً عالمياً لأنه ينتمي إلى بلد مركزي أوروبي فحسب، ولكن لأنه أيضاً قد صادف مساهمة من المثقي أو التنوق من قبل بلدان لامركزية.

ولأن البلاد النامية لا تستهدف طبيعة الحال السيادة على المجال الأدبي العالمي، فقد كانت أكثر أماناً في التعامل مع الأدب العالمي، في حين أن الرغبة في السيادة قد تدفع بعض الباحثين، مثل كازاتوفا، إلى إغفال وقائع لا بد أن يتضمنها تاريخ الأدب الغربي، فالمناخ في المجال الأدبي لم تكن فرنسية أوروبية فحسب، كما ذكرت كازاتوفا، وإنما كانت أوروبية شرقية أيضاً، فقد كانت الآداب الشرقية - وليس الدول - ماثلة بكل قوة في المنافسة، ومن حسن الحظ أن لدينا دراسة قيمة عن المخطوطات والدراسات العربية في

فرنسا قام بها الدكتور محمود مقداد، المعروف منها أن مدرسة اللغات الشرقية قد أنشئت في فرنسا منذ القرن السابع عشر. وأنه قد اجتمع للفرنسا في مكتباتها عدد هائل من المخطوطات الشرقية التي استجلبت بشكل كثيف في عهد الوزير الشهير كلوثير فيما بين عامي 1671 - 1678، وعهد بتي فولاكروا في عام 1720. وقد كانت مهمة جالان، مترجم ألف ليلة وليلة، هي البحث عن المخطوطات الشرقية، كما استولت حملة نابليون على مصر عام 1798 على الكثير من هذه المخطوطات. هذا فضلا عما جلبه وزير البحرية الفرنسي من مخطوطات متنوعة من الجزائر عام 1822، وما جمعه كلوث بك وندو شرفيل والمستشرق شارل شيفرر فيما بين عامي 1822 - 1827 من مخطوطات في مصر لمصلحة المكتبة الوطنية بباريس. هذا علاوة على المخطوطات التي جرى الحصول عليها من مكتبات إيران وتركيا، حتى بلغ عدد هذه المخطوطات في المكتبة الوطنية بباريس بحلول عام 1882 حوالي 2500 مخطوط، وتصل في يومنا هذا إلى 7000 مخطوط. وقد صاحب هذا الجمع عملية منظمة من التحقيق والترجمة والدراسة والتصنيف والتبويب والفهرسة والتخلف والتسج وجمع المعلومات حولها. ولا شك أيضا في أن الأدب العربي في المصور الوسطي كان قد أثر في آداب اللغات القومية الأوروبية وحفز نهضتها الأدبية<sup>114</sup>.

ولا شك أيضا أن هذه الآداب الشرقية قد أثرت في نهضة الرواية من خلال حجم تلقيها والعناية بها ودراستها من قبل العرب. فهو الذي أسهم في التعرف بها ورواها بوصفها تراثا عاليا في المصور الحديث. وقد بلغ من اهتمام الأوروبيين بهذه الكتب والمخطوطات حدا كبيرا، حتى أنه يروي عن مارسيل المستشرق الفرنسي أنه عندما كانت مدافع الفرنسيين تضرب ساحة الأزهر، حيث كان الثوار قد لجأوا إليها، فر مارسيل وسطه اللهب لينفذ من النار بعض المخطوطات الثمينة التي كانت في المسجد<sup>115</sup>. وقد أفادت النصوص الأدبية الأوروبية من هذه الآداب وناهتها على رغم الانزواء السياسي التام لبلدها.

كذلك كرست البلدان المسودة في دورها عالية النص الأوروبي الجديد بحسن تلقيها له، ولكنها لم تحف هذا التلقي ولم تدع نسيانه. كما أن بعض البلدان التابعة سياسيا للبلدان الكبرى لم تكن خاضعة تماما لها من الناحية الأدبية، فللراجع لتاريخ الترجمة في مصر، على سبيل المثال، منذ أوائل القرن التاسع عشر في عصر محمد علي، حتى يومنا هذا، يرى أن اللغات التي ترجم عنها المصريون والسوريون والليثانيون لم تكن الفرنسية فحسب بل ترجموا من الإنجليزية والإيطالية والألمانية والنمساوية والتركية والإسبانية والسريانية واليونانية واللغات الشرقية أيضا، كما كان الأدب الروسي مصدرا رئيسيا من مصادر الأدب العربي في عصر نهضتها<sup>116</sup>. صحيح أن بعض هذه الأعمال الأدبية قد كُتبت في الغرب، لكن نكروم آداب عدة لغات منذ وقت مبكر في بلادنا لم يكن تهيئة سياسية بقدر ما كان تدوفا أدبيا إلى

حد بعيد. ولم يكن الاستعمار الإنجليزي للبلاد عائقاً يعوق دون حرص الأدباء على الالتقاء بعيون الأدب الفرنسي والروسي والفارسي والتركي والألماني. وكانت محاولاتهم التعرف على العالم ومد الجسور نحو الآخر ربما وهاء للروح المستندري والعربي القديم، وربما رغبة في التحرر من التبعية لمركز سيادي أدبي واحد.

وأخيراً، لا شك في أن كثراتها كانت لتنتج لنا تاريخ عالمية الأدب بوصفها حلبة للمناقشة، وتابعت عدد النقاشين فيها، وفي هذا ما يناقض الطرح التقليدي الذي استلهمت به بحثها، والذي لخصته عبارة «الوحدة الزخرفية في السجادة» التي تقضي باحترام مبدأ الانسجام والتركيب العالي للأدب. وهذا ما حاولت أن أسلط الضوء عليه من خلال إبراز العالمية بوصفها سلسلة من العلاقات بين الثقافات. ولا شك أيضاً أن هذه العلاقات قد انتظمتها بالضرورة الرغبة في التهدي والمناقشة. لكن الشعوب لا تطلع على آداب بعضها البعض استجابة لروح التهدي والمناقشة. كما أن المبدع الأدبي لا يكتب انطلاقاً من تلك الحمية المتأججة في منافسة غيره. فالأدب تعبير عن رؤية وعلاقة بالآخرين ورغبة في توصيل رسالة إنسانية ما، وهذه القيم القائمة على إرادة التواصل لم ترد البتة في حديث كثراتها، ولا أقل أن مبدأ المنافسة في المجال الأدبي - بصفة خاصة - يصلح وحده لأن يكون دافعاً إلى قراءات الأدب الغربي أو ابتكار الأدب في الدول الأطراف.

### خاتمة - مبادئ الجمهورية العالمية للأدب

<http://Archive.beget.ru/333.htm>

#### ١ - اللغة العالي للأدب

للمجال الأدبي العالمي - كما نرى كثراتها - زمن حاضري. انطلاقاً منه تقاس جميع المواقع الأدبية. وهو ما يمكن أن نسميه بخط

جريش الأدبي، والذي عن طريقه يعين الحاضري الأدبي وتقدير المسافة من المركز بالنسبة إلى كل من ينتمون إلى المجال الأدبي، ومن ثم يقاس كل فعل أدبي لتعرف ما إذا ما كان معاصراً أو طليعياً أو متعلقاً عن العصور. وباريس هي بالطبع مقياس الحاضري الأدبي وعاصمة الحداثة. ويمكن التعبير عن التناوب الزمني للمجال الأدبي العالمي على النحو التالي: «ينبغي أن تكون قديماً لكي يكون لك الحق في أن تكون حديثاً أو في أن تفرض حداًك، ينبغي أن يكون هناك ماض قومي يسمح بالزعم بوجود أدبي معترف به بشكل كامل في الزمان الحاضري»<sup>176</sup>.

والحداثة ليست معياراً ثابتاً وإنما هي الحداثة، فالأدب الحديث هو الذي يفتح على المستجدات العالمية، ويدخل السباق لتجاوزها، والمحدثون هم هؤلاء الذين يعون وجود هذه الساعة الأدبية ويسعون إلى تجاوز فروق التوقيت التي تفصلهم عن الحاضري العالمي الأدبي: فيبدعون جمالياتهم الجديدة. هذا ما فعله الأدباء الذين كُرموا في باريس: الأيرلنديان جويس وبيكيت، النيكاراغوي روبين داريو، واليوغوسلافي دانيلو كيش الذين أدت أعمالهم إلى تسارع

عجلة الزمن الأدبي، فالفرجة إلى الفرنسية أو التوجه إلى باريس أو الاطلاع على الحداثة الباريسية هي السبيل الوحيد للعالم بالزمن الأدبي.

وتبرز كإزوتوها مركزية هذا الزمن بقولها: إنها السبيل لقياس الفجوات الزمنية التي تشتملها العالم الأدبي، ولتوحيد المجال الأدبي على تناقض ثقافته وكثرة لغاته، ولرسم تصور ممكن لبنية العالم الأدبي على اختلاف تاريخ الأدب في كل ثقافة. فإطلاقاً من باريس، حيث خط جرينتش، يمكن توقيت المجال الأدبي وتوحيده وحفز التنافس بين أطرافه، والشذوذة القومية بوصفها نزعة سياسية إلى حد بعيد، لا تكفي وحدها لخلق مناخ عالمي للأدب، ينبغي أن الوحي بقواعد اللعبة الأدبية كما تمثلت في المركز العالمي للأدب، وهي قواعد لا يغلب عليها السيمياء القومية الفرنسية بقدر ما تعكس البنية المستحصلة من مجمل الأعمال الأدبية التي كُتبت على مستوى العالم، على نحو يجعل هذه العاصمة تنسجم بالاستقلال والعالمية، ويجعل الأعمال الأدبية تتصالح على أساس أدبي (إلى حد بعيد) لا على أساس سياسي محض، ويسمح لها بالمقاومة لكل من السلطة السياسية في بلادها المعنية، والسلطة السياسية للمركزية الأوروبية هي الآن<sup>11</sup>.

## ٢ - معايير القيمة الأدبية العالمية

وتصف لنا كإزوتوها هذا المجال الأدبي العالمي المعاصر بأنه يشبه بالبورصة التي تتراوح فيها القيمة الأدبية لثلاث نظرم: النظام بين الانفتاح والارتفاع، أو سوق كبيرة تعرض فيها الثروات الأدبية وتتجارب الأفكار والقيم الأدبية التي يؤمن بها كل المشاركين في هذه البورصة، وتقوم بنية هذه البورصة على اللامساواة، فهي بنية تراتبية بالضرورة بسبب من التعارضات والتنافس وأشكال الهيمنة المختلفة التي تعمل بداخلها، والثقافة الكبرى التي تقسم هذه البورصة هي الأدب الكبرى المساندة التي يادرت بالدخول إلى حلبة التنافس العالمي، والأدب الصغرى السوداء التي وصلت إليها بأخرة.

ويُقدَّر رأس المال الأدبي لثقافة ما وفق عدة عوامل منها: القدم، والتقدير العام، والرصيد والإيمان. وتعني كإزوتوها بالقدم تراكم الأعمال الأدبية كمياً وكيفياً في ثقافة ما، ومدى حيالها أعمالاً تجاوزت حد الزمن وحد القومية فكانت من كلاسيكات الأدب العالمي، والقدم هنا ليس مراطياً بلدم رأس المال الأدبي لدولة ما، ولكن يقدم الدولة في تشكيلها لساحة أدبية عابرة للقوميات وللثقافات الأدبي، وعلى هذا النحو، تصبح فرنسا أقدم الدول في هذا المجال، ويشفع لها قدمها هذا في تقديرها للأدب في ذاته ولذاته<sup>12</sup>، ومن ثم في صياغة مساحة عالمية للأدب تنسجم بالاستقلال بما هو قومي أو سياسي. أما التقدير الذي يتمتع به أدب ما فهو يعتمد على عدد قراء الأدب في ثقافته المعنية، والأهمية التي يلبها في وسائل الإعلام والصحف وسلاسل النشر، ومدى تفرغ الأدياء للكتابة، وعدد المؤسسات الأكاديمية والمدارس

الأدبية التي تتلخص هذا الأدب، وعدد الكتاب والناشرين وما بينهم من لقاءات وسؤالات ومناقشات، وبعبارة أخرى مدى ثقل الوسط الثقافي وأهميته، الذي يدور فيه رأس المال الأدبي هذا، أما ما يحوز هذا الأدب من شرعية ومن اعتراف نقدي، وما يفجوه من دراسات وأراء، فهو أشبه بالشيك المصرفي أو الرصيد الذي على أساسه يقدّر هذا الأدب أو ذلك الأدب عالياً، «إذ لا يقبل من الأدب أن يكون شيك بلا رصيد». أما الإيمان فهو ما يشترك فيه كل الضالعين، إنه الإيمان بالأدب وقيمته وعاليته (على النحو الذي تعرف به كارتونفا العالمية هنا) حتى إن شافس أصبحاه دائماً على تغيير قواعد اللعبة الأدبية، بل إن هذا الإيمان هو ذاته الذي يحفز على التناطح<sup>(1)</sup>.

معنى ذلك، كما يلوح من كلام كارتونفا، أن عالمية الأدب تنصب في الأساس على الأعمال المعاصرة، أي الأعمال التي تمي توقيت جرينتش والحاضر الأدبي العالمي، ويترقب على ذلك أن ما يجري إخضاعه للدرس النقائلي هو الأعمال الأدبية المعاصرة مقارنة بنظيراتها في العالم بحسب لحياتها أو خلفها عن توقيت جرينتش واستعدادها لتكتيكات فنية جديدة خطاً، قد تعجل بالزمن الأدبي، وبهذا المعنى أيضاً يبدو الاهتمام بالنصوص الأدبية الأقدم في ظل مبادئ الجمهورية العالمية للأدب مستثلاً، وهو ما يحرم في تقديري النقد والأدب النقائلي من مبحث مهم من مباحثه، ويقتصر على الأعمال المعاصرة التي تناطح على العالمية الراهلة.

### 3 - آليات شيفرة الأدب العالمي

كما تصف لنا كارتونفا كيف يجري تصنيع العالمية في العالم الحديث وفق آليات جديدة هي التكريس في إحدى المواسم العالمية للأدب، الجوائز، الترجمة، النقد الأدبي، تعمل تكريس عاصمة الجمهورية للأدب نص ما من خلال الاعتراف به ونشره وتداوله ونقده، وهو ما صنعتته باريس مع بورخيس الأرجنتيني وكوندرا التشيكي وهوكس الأمريكي، إذ حظوا بتقدير النقاد، والنقاد هم الذين يكرسون العمل الأدبي، فهم لا يقدمون الأعمال الأدبية ولكنهم يقدمون قيمتها الحقيقية، إنهم يملكون سلطة منح شرعية ما للنص الأدبي، وخط حدود الفن الأدبي، وهم الذين أعلنوا من مقدار أدب جيمس جويس وجعلوه معياراً للحدائق. وهذه القدرة على التكريس لدى النقاد تقاس بمقدار استقلالهم وحيادهم، وإن ظلوا على انتمائهم القومي.

وتعد الترجمة المدخل الرئيسي للمجال الأدبي العالمي، والترجمة هنا تجري على مستويين: الاستيراد والتصدير، فالتكرار يصدر أدابه إلى الأطراف عن طريق الترجمة، ويستقبل أدب الأطراف عن طريق الترجمة، والمترجم هو الفاعل المركزي في هذا العالم، ليس بوصفه وسيطاً شخصياً ولكن بوصفه مبدعاً «قيمة» الأدبية أيضاً، إنه - كما يقول جوت - «الوسيط الذي يجهل لتحريك هذا التبادل الروحي العالمي ويأخذ على عاتقه مهمة لعبة هذا التبادل العام»<sup>(2)</sup>.

والمترجم على هذا النحو يثري أدبه القومي ويعلي من شأنه بقدر ما يصنع الأدب العالمي، فالمترجمون هم الذين يخلقون الوحدة فيما وراء تعدد اللغات.

ولكن الترجمة إلى لغة كبرى من لغات المواسم المركزية تعد نوعاً من التكريس للعمل الأدبي؛ إذ يوجد في العالم الأدبي لغات توسم بأنها أكثر أدبية من غيرها، بل تعد تجسيدا للأدب ذاته. والكتابة بهذه اللغة ذات النفوذ أو الترجمة إليها تعد في ذاتها شهادة أدبية، وتري كازانوفا أن نفوذ هذه اللغات الأدبية بذاتها يرجع إلى عدة أمور، منها: الوضع السياسي للدولة التي تنتمي إليها هذه اللغة. ومنها ميراثها اللغوي الأدبي الثري، بالبحوث والمطارات النظرية والاختراعات الأسلوبية والشعرية والسردية والثورات الأدبية المتجددة، التي تثري نسق المكتبات الأدبية في هذه اللغة. ويقاس نفوذ اللغة بمقدار ما أنتجت من نصوص أدبية، ومن نصوص مترجمة منها وإليها، وعدد ما تملكه من نصوص أدبية معترف بها عليها، وعدد من يتحدثون بها، وعدد من يتعلمونها بوسطها لغة ثانية، وعدد من يروجون لها (أهلها وإليها) في مختلف أنحاء العالم من الناشئين والمترجمين والمفكرين والناقد. وكلما زاد عدد القبلين على تعلم لغة ما بوسطها لغة ثانية، كان هذا دليلاً على نفوذها ووضعها المركزي في العالم. وثمة حروب غير مرئية بين لغات العالم لميزة هذا النفوذ. وهذا ما جعل بعض الأدباء يكتبون مباشرة باللغة المركزية للأدب كالإنجليزية أو الفرنسية أو الإسبانية أو الألمانية، مثلما فعل نويكوف الروسي حين كتب روايته الشهيرة *الولادة بالفرنسية*، أما بيكيت وجوليان جرين فكانا يكتبان بالإنجليزية والفرنسية، كذلك فإن بعض الأدباء يترجمون نصوصهم بأنفسهم كما هي حال الكاتب السويدي سترينديرج وجيمس جويس اللذين ترجما نصوصهما إلى الفرنسية، وتري كازانوفا أنه ليس لزاماً على الكاتب أن يكتب بلغة المركز ليتم تكريمه ولكن عليه أن يمارس حريته بأي لغة يكتب بها، فعلاقة الكاتب بميراثه الأدبي أو اللغوي علاقة فنية، غير أن أهمية الأدب تقاس بمقدار معارضة الأدب لحريته هي إدانة ميراثه الأدبي واللغوي أو تحويله أو رفضه أو الإضافة إليه أو نفيه أو تسميته أو خيائه. وليس هناك وصفة جاهزة لممارسة هذه الحرية، فمن الممكن أن يترك الأديب ميراثه اللغوي والأدبي ليندمج في لغة أخرى وميراث آخر، كما فعل بيكيت، أو أن يكافح من أجل تثوير ميراثه اللغوي والأدبي كما فعل جويس، أو تأكيد اختلاف الأدب القومي وأهميته كما فعل كافكا وبيكيت وكاتب ياسين، ويظهر ما يمارس الأديب هذه الحرية، يلترب من المشترك الإنساني العالمي<sup>(1)</sup>.

والجوائز الأدبية هي الجزء الأهم في آليات التكريس. وتعد جائزة نوبل للأدب في السويد تمييزاً وتكريماً للفن الأدبي، وقد كانت هذه الجائزة مكرمة للأدب الأوروبي فحسب لكنها شيئاً فشيئاً امتدت إلى مختلف دول العالم وحظيت بالاعتراف العالمي، وعدها كتاب العالم أجمع شهادة للعالمية، وقد تمكنت هيئة التحكيم السويدية من فرض نفسها، واحتكار التكريس

العالمي للأدب، لأنها تخضع معاييرها للأدب العالمي للمراجعة الدائمة، بهدف الحفاظ على قيمة الجائزة وسماحتها العالمية. فقد كانت معاييرها الأولى سياسية، تميل إلى تعريف العالمية على أنها الحياد أو الوسط العدل الأدبي في مواجهة النزعات القومية المتطرفة في أدب ما قبل الحرب العالمية الأولى. كما كان هاجس الحذر الدبلوماسي يشغلها في حقبة لاحقة. ثم تبلت المعيار الجمالي الذي يركزي التوازن والتناقض. ثم معيار التقدير والتلقي الواسع الذي يحظى به العمل الأدبي من قبل جمهور عريض، ثم أدخلت معيار التجديد في الأدب. وكان على هيئة نوبل أن تصوغ في كل مرة معايير جديدة للخروج من المركزية الأوروبية إلى أدب الأطراف. وهذا ما يحفز تراكم رأس المال الأدبي القومي لدى مختلف الأمم، حتى أن الكوريين يشمون بحملة لغرض أحد كتابهم للحصول عليها.

ويستنكر الصينيون تجاهلها لهم، ويضعون الخطط والاستراتيجيات القومية لتفوز بها، وترى كلاً منهما أن الهيئة السويدية لتناثر بما يجري تكريس من أعمال أدبية في المواضيع المركزية ولا سيما باريس<sup>(١٣)</sup>.

وهكذا نرى أن آليات التكريس لعالمية الأدب متضاربة إلى حد بعيد. ولا يمكن فصل الواحدة منها عن الأخريات. وأن هذه الآليات تضمن استمرارها من خلال ما تنسم به من مرونة ومراجعة دائمة لتصبح مسارها وتقدم وتحسينه من دون أن تخرج عن إطار السيادة الأوروبية في هذا المجال. بل ولما لا تخرج - كما نلاحظ - عن السيادة الأوروبية. ويحمل هذه الآليات ملصحت جائزة نوبل لبول من خارج أوروبا الغربية أو الشرقية مثل: طاغور الهندي عام ١٩١٣، وإيليان بونين الروسي عام ١٩٢٢، وميسترال التشيلي عام ١٩١٥، وشولوكوف الروسي عام ١٩٦٥، وأوستورياس من جواتيمالا عام ١٩٦٧، وكاواياتا من اليابان عام ١٩٦٨، وبابلو نيرودا من تشيلي عام ١٩٧١، وجارثيا ماركيز من كولومبيا عام ١٩٨٢، وسونيك من نيجيريا عام ١٩٩٦، ونجيب محفوظ من مصر عام ١٩٨٨، وأوكثافيو باز من المكسيك عام ١٩٩٠، وواتكوت من سانت لوسي أمريكا اللاتينية عام ١٩٩٢، وتولي موريسون من جنوب أفريقيا عام ١٩٩٣، وكينزابور أوي من اليابان عام ١٩٩٤، وجونجيان فرنسي من أصل صيني عام ٢٠٠٠، وشيول بريطاني من أصل هندي عام ٢٠٠١<sup>(١٤)</sup>.

وإذا تأملنا هذه القائمة، وعرفنا أن تاريخ جائزة نوبل يرجع إلى عام ١٩٠١، فنعنى ذلك أن الجوائز الممنوحة لدول الأطراف تمثل تقريبا ١٥٪ من الجوائز الممنوحة للغرب (أوروبا الغربية والشرقية والولايات المتحدة الأمريكية وأستراليا). مع الأخذ في الاعتبار أن الجائزة قد منحت أو رفضت ست مرات، وأنها قد منحت مرة عام ١٩٦٦ لكتابت إسرائيل. وأن أمريكا اللاتينية تحظى بنصيب الأسد من الجوائز الممنوحة لدول الأطراف. فمن الخمس عشرة جائزة حصلت قارة أمريكا اللاتينية على ست جوائز. كما نلاحظ أن التناقص على الجائزة

لا ينحصر في الشرق والغرب، أو دول المركز ودول الأطراف فحسب، بل يمتد إلى مناحسات شديدة بين أوروبا والولايات المتحدة، وبين أوروبا الشرقية والغربية، وبين الدول الأوروبية بعضها وبعض كالتنافس بين بريطانيا وأيرلندا، والتنافس بين لندن وباريس وبرلين وبرشلونة.

### ٤ - المصير المشترك على المجال الأدبي العالمي

إن كان ثمة تمرد على هذه السيادة الأوروبية أو خضوع لها، فهو يبدأ من الأدباء أنفسهم، ومن الدولة التي ينتمون إليها بأسرها، ومن التكتلات الأقليمية قاطبة، فالمجال الأدبي في أي أمة - كما ترى كازانوفا - حافل بأنواع من التمرد والثورة على السلطة المركزية القومية، وفي المجال العالمي للأدب تشير الأمور على التوالي نفسه، ويوجد الأدباء، ولتنصون إلى الدول الصغيرة أنفسهم أمام اختيار حرج، إما الاندماج في المجال المركزي مع ما يحتويه من خطر الذوبان فيه، وإما تأكيد الاختلاف مع ما يحتويه من خطر العزلة والاكتفاء العقيم بالذات، وتلاحظ كازانوفا أن المجال الأدبي لدى أهم الأطراف مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياسة واليهوم الوطنية، وهؤلاء الأدباء يبحثون كذلك عن تأكيد وجودهم على ساحة الأدب العالمي، ويعملون على استقلال المجال الأدبي عن المجال السياسي، لأن التيسيس المجال الأدبي يؤدي إلى معوقات كبرى لتطور المجال الأدبي وهي: التهمية للسياسة والتخلف الجمالي والفرقة المعيارية.

ولكن يظل لاستقلالية أدب الأمم الصغيرين في أدب المركز دور فعال في تغيير المجال الأدبي وتطوره، وهناك عدة حلول، فالنمساويون يتركون إبداعهم القومي بقواعده الجمالية وهيموم السياسية، ويخضعون أعمالهم لقوة المركز وقواعده الأدبية على نحو ما فعل بيكيت، وهو كاتب أيرلندي الأصل اندمج في الثقافة الفرنسية وأسهم بذلك في خلق دعاء جديدة في أدب المركز، وقد يكون امتلاك الكتاب للغتين منفذا للهروب من كليهما إلى لغة مبتكرة، أما المتمردون فهم أكثر التصاقاً بالهيموم السياسية لأعهم المهمشة أو المستعمرة، مثل كاتب ياسين الكاتب الجزائري الذي يكتب باللغة الفرنسية، والذي بدأ مساره الإبداعي بوصفه أحد القدمميين بالمركز عندما كتب روايته العظيمة نجمة، وعندما انتقلت الجزائر عاد إلى بلاده وأهتم بكتابة المسرح ملتزماً بقضايا بلاده، وجرى تكريسها في العاصمة الفرنسية بوصفه متمرباً على المركز.

ويمكن للأهم - كما ترى كازانوفا - أن تتبنى استراتيجيات التمرد على المركز، مثلاً فعلت أمريكا اللاتينية التي عكفت على مدى حقبة طويلة على جمع تراثها ودراسته، وعلى استيعاب مختلف أدب الأمم الأوروبية من طريق الترجمة والدرس، ثم بدأت مسارها الإبداعي بشكل مستقل تبتكر أدبها الخاص في تجاوز للعاضئ التراثي والخاص الأوربي، وكان إبداعها مهماً لمدة عقود، إلى أن فرض نفسه على الساحة العالمية منذ السبعينيات، وفرض ثقيلاته المستحدثة، محدثاً بذلك دويماً هائلاً على الساحة الأدبية العالمية، على نحو لم يستطعه أي أدب



من آداب الأمم المناظرة له سياسيا هي العالم الثالث، وفي هذا ما يؤكد لنا أن الخريطة الأدبية والثقافية ليست مطابقة للخريطة السياسية والاقتصادية للعالم، ويمكن أيضا أن يجري تبني استراتيجية أممية بين الآداب الصغرى في مواجهة أدب المركز، كما رأينا مثلا مع جيمس جويس الأيرلندي في احتفائه بعصر إسمن الترويجي، وهما من الأطراف - في مواجهة أدب المركز. وكل هذه الأنواع من التمرد تمثل رصيدا مركزيا للرأس المال الأدبي للآداب الصغرى، يسمح لها بقلب قواعد اللعبة الأدبية في المركز<sup>(1)</sup>.

### الخاتمة

ندعو كارتونها في كتابها إلى عالمة الأدب في العالم المعاصر، وهي عالمة كما ترى تختلف عن المولة، فهي لا تبني فرض نموذج وحيد على الجميع، وإنما تتكف العلية الأدبية من مجموع الآداب القومية المختلفة، وتقوم على التسليق والمنافسة بين بعضها وبعض، فالك لا يهتمون الشيء نفسه، ولكن الجميع يؤمنون - وبأسطورة من مناطق سياسية واقتصادية غير متكافئة - بأهمية الترفان والتدخل في الثقافة، ومحاولة الوصول إلى الهدف نفسه وهو الشرفية الأدبية. وهذه الثقافة وهذا الإيمان وهذا الاختلاف القومي الذي يتبنى فيه كل شعب ثقافته وفنونه القومية وتمرد على حدودها وحدود السياسة وسلطة الدولة، في الوقت ذاته تشكل - وعلى نحو موقوت - وحدة العالم الأدبي العالمي<sup>(2)</sup>. لا تعدد كارتونها من المحلية والعالمية على النحو التقليدي الذي يضعهما في إطار بعض الباحثين<sup>(3)</sup>، فهي تذكرنا بأن الوضع الخاص لبورس يوسفها عاصمة قاعدة للجنسية، ومن ثم بوصفها عاصمة عالمة للأدب، يجب ألا ينسبنا قومية هذه العاصمة، فهي من خلال علاقاتها بلغتها القومية تؤسس كيانها السياسي، وترمز إلى هويتها. إن اللغة القومية هي لغة الدولة والأدب، وكل منهما تشرف الأخرى، وكلاهما تتأسس وتشكل من خلال دعم أحدهما للأخرى، غير أن السياسة وإن كانت تدعم الأدب، فإن جوهر الأدب يتمثل في التمرد على السلطة السياسية. ويجب ألا تنسى أيضا أن لغة علاقة عضوية بين ظهور الدول القومية في أوروبا واتساع مجال لغاتها الشعبية وتحريك الآداب الجديدة بهذه اللغات.

هكذا نرى أن لغة علاقة وثيقة بين ما هو قومي وما هو عالمي، فالآداب لا تصدر عن هوية قومية، ولكنها تبني في إطار المنافسة والصراع الأدبي الذي هو دائما صراع عالمي. وكذلك تنشأ كل دولة من خلال علاقاتها ومنافستها لمصادر الدول. وتصرح كارتونها بأن هذا الاختلاف المشرع يطغى بلا شك بنية الهيمنة الأدبية السائدة، التي تعارض نوعا من العنف على الكتاب لا سيما كتاب الآداب الصغرى. فنرى للزور ومنافسه إلى العالم الأدبي العالمي ليست حرة ولا عادلة ولا ميسرة بالقدر نفسه لأدب المركز وآداب الأطراف. ولكن العناية التي يمانها أدباء الأطراف لتكريس أدبيهم تجعلهم يصلون إلى إبداع حريتهم الفنية وأساليبهم الجمالية للبتكر<sup>(4)</sup>.

أمام الأدب العربي إذن ثعبانٌ تفرغته البهائم الجبال الأدبي العالمي الحديث، فالنضاج عن الأدب ليس مجرد ظرف ثقافي وإنما هو تشكيل لراس مالنا الثقافي القومي. والأدب العربي يواجه تحدي إثبات الذات على خريطة الأدب العالمي. وهو في ضمير هذا التحدي لا ينطلق من فراغ. إذ يوجد في عالم اليوم ستة آلاف لغة، واللغة العربية هي واحدة من لغات الكوكب الثماني الأكثر انتشاراً في العالم. وترتيبها السادس من حيث عدد المتحدثين بها، وتسبق في ذلك اللغتين الفرنسية والألمانية<sup>12</sup>. كما أنها حاصلة خبرة تاريخية طويلة. توسع من إمكانات التعبير بها. وعلى رغم ذلك لم يحتل الأدب العربي المعاصر المكانة التي تجدر به مقارنة بأدب أمريكا اللاتينية الناطق بالإسبانية، ويرجع ذلك إلى عدد أسباب، أهمها الانفتاح إلى حرية الإبداع، وعدم الاهتمام بعملية تصنيع الأدب العالمي وإيادته، بوصفه قطاعاً حيواً من قطاعات الإنتاج القومي ينبغي تهيئته وتطويره وتجديده دوماً، واستثماره والبحث على استغلاله.

وهي هذا ينبغي وضع استراتيجية كاملة للتنهوض بالأدب، تشمل الأدباء، والنقاد، والناشرين والمترجمين وأساتذة الجامعات والهيئات التعليمية والثقافية، وليكن لنا أسوة في حملة الكتاب الفرنسيين السمة بـ «الاستثناء الثقافي» التي طالبت بإخراج الأعمال الأدبية والفنية من اتفاقية التجارة العالمية، التي تقضي برفع دعم الدولة عن السلع. ويرى الفرنسيون أن الأعمال الأدبية والفنية ينبغي أن تحظى دائماً بدعم الدولة المالي والمهني للحفاظ على تفرد الإنتاج الأدبي ورفقه. ولو نظرنا إلى الآليات التي عرستها القابضة والتي تجعل من باريس عاصمة عالمية للأدب، وإقربنا منها فيما يخص المجال الأدبي العربي، لوجدنا أن القاهرة عاصمة مؤهلة لتوحيد المجال الأدبي العربي، وإتاحة مناخ الحرية اللازمة لكل المبدعين في اللغة العربية. وتزكية المناظرة الأدبية بين قطبيه، كما كانت حالها في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، غير أن التركيز على القاهرة وحدها دون سائر العواصم العربية المؤهلة لهذا الدور قد يقلل فرص التنافس والتبادل الثري للأدب العربية. كذلك ينبغي الخروج من حالة تعدد الجوائز الأدبية الموسومة بنزعات إقليمية، والوصول إلى جائزة كبرى تحظى بإجماع عربي، ويتوافر لها الحياد الموضوعية، بحيث تشكل مجالاً للترقية الأدبية العربية على نحو يمنح الأدب العربي نقلاً عالمياً. ولا بد من التخلص نهائياً من عشوائية الترجمة وفوضاها، والاستفادة من الطاقات الهائلة للمجال الأدبي العربي في توزيع مهمات الترجمة من وإلى العربية بين مختلف الأقطار العربية، وأخيراً ينبغي الاهتمام بالنقد الأدبي بحيث يتبنى استراتيجية إبراز ما يتميز به الأدب العربي المعاصر وما استجده من سمات مقارنة بأدب الأمم المعاصرة الأخرى، ليحقق ثراء الأدب العربي وتطور، ويقدم إسهاماً يصعب تهيمشه أو التغافل عنه. ومع ذلك فإن الوضع الحالي للأدب العربي على الساحة العالمية ما زال في حاجة إلى تدقيق ومتابعة وتنظيم.

## هوامش البحث

1. Pascale CASANOVA, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.
2. من الكتاب التي صاغ فيها بورديو قضية الفن والأدب.
3. P.Bourdieu, *Les Règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
4. P.BORDIEU avec A.DRIBEL, *L'Amour de l'art*, Paris, Minuit, 1986.
5. P.Bourdieu avec L.Boltanski, R. Castel et J-C Chamboredon, *Un Art moyen*, Paris, Minuit, 1985.
6. قد أثرت أن أصبح بين الأفراس المشوهة الكلمات التي تشكل الجهاز الإسلامي الذي اعتمد عليه الكتابة في تحليلها لفنافة عالية الأدب، وانظر:
7. Patrice Bonnerive, *La sociologie de Bourdieu*, Paris, P.U.F., 1997, p.43.
8. قام الأستاذ إبراهيم قلعي وترجمة كتاب «قواعد الفن» إلى العربية، وقدم له عرضاً في مجلة فصول العدد 28 / لعام 2002، ص 247-257.
9. بيار بورديو، أساليب عقلية، ترجمة د. أنور منيف طرابلسي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع، 1998، وفي الكتاب فصل خاص بالأدب بعنوان «تحو علم للأعمال الأدبية والفنية» ص 91.
10. المجلد الأول، ص 40. من كتاب «لناري» جيمس يعزوان «التموج في السجادة» نشر عام 1996، والمجلد الثاني ص 40. من كتاب «الصحراء بينك وبين» «العالم واليهود» نشر عام 1996، بمناسبة المعرض الشامل في باريس في هذه الأونة للأعمال التشكيلية للأخوين جان هانس إبراهيم وجيراردوس.
11. مذهب الشريعة، هو نظرية لينتار الفلسفية المؤسسة بأن تكون مؤلف من عناصر أولية أو ثرات مشتقة على نفسها، لا فصل بينهما (موسى طه).
12. Pascale Casanova, op. cit, p. 35.
13. انظر: د. محمد عوف، «سواير الأدب للثلاثين» بيروت، المركز الثقافي العربي، 1987.
14. د. عبدالحكيم حسان، «الأدب للثلاثين بين اليهوديين الفرنسي والأمريكي» مجلة فصول، القاهرة، المجلد 2، عدد 2، مايو/ يونيو 1988، ص 1-14.
15. د. محمد عوف، «الأدب للثلاثين والاتجاهات النقدية الحديثة» مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد 28، عدد الأول، يوليو / سبتمبر 1999، ص 234-240.
16. P. Casanova, op. cit, p.13.
17. Ibid, p.14.
18. Ibid, p.16-17.
19. Adrien Maurel, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris P.U.F., 1988.
20. Ibid, p.242 - 280 - 281 - 286 - 288 - 312.
21. جوزان باسنيوت، «الأدب للثلاثين» مقدمة نقدية، ترجمة أميرة حسن نوري، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص 17 و 21.
22. المرجع السابق، ص 86 و 87.
23. د. عبد الحميد إبراهيم، «الأدب للثلاثين من منظور الأدب العربي» مقدمة وتطبيق، القاهرة، دار الشروق، 1999، ص 20 و 92 و 97 و 227.

كما نجد في معاولات الدكتور محمد حامد الجابري في كتابه بنية العقل العربي، الذي يعالج فيه من شأن العقل البرهاني الغربي في مقابل العقل البياني الشرقي، أو الدكتور سعيد طوش الذي يسم الدرس القارئ في المرحلة الأخيرة المعاصرة في مصر بالتصوير في مقابل تراثي الدرس القارئ في المغرب العربي، والصراع ذاته بين أقاليم الثقافة العربية الواحدة نجد له أصداء في كتاب الدكتور عبد السلام المسدي، الذي يرى أن القارية أكثر اطلاعا ومطابقة في حين أن المشاركة أقل (إيالا على الثقافة وإنسانا في العلوم الإنسانية المعاصرة). وقد فوّت هذه الحقبة بمحنة أشد من قبل الأديب المصريون، فمثلت أكثر ما مثلت في مثالايد الأستاذ أحمد عبدالمطي حجازي على صفحات الأهرام، التي تشيد بالدور الثقافي التراث والعقود لمصر في الثقافة العربية.

د. محمد حامد الجابري، بنية العقل العربي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٦.

عبد السلام المسدي، العقل والعولمة المضادة، كتاب مطبوع، ١٩٩٩، ص ٢٦-٢٧.

سعيد طوش، مدارس الأدب القارئ، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢، ص ٢٩٢ وما بعدها.

P. Casanova, op. cit, p. 479-480.

Ibid, p.471.

Ibid, p.479.

Ibid, p.23.

العولم الاستعمارية هي إسبانيا والبرتغال وهولندا وبريطانيا وفرنسا ونيجيلا وألمانيا وإيطاليا وبنول شمال الأطلس واليابان ثم الولايات المتحدة الأمريكية، كلها تسيطر على دول استعمارية كثيرة هي فرنسا وإنجلترا وإسبانيا والبرتغال وهولندا. ومع تصفية الاستعمار فقد تهيمن على دول تعاضد هيمنتها على العالم بوصفها دول المركز، وبعدها إمبيريوهاتيون ونيجيلا أو سيطرة من دول إمبراطورية من خلال ما يعرف بالعلم المالية التي تسيطر على دول الأطراف أو مدن الموانئ كمركز لتسيطرة الطور، بيرافيلون وكوفان قلقت لرجعة عبد السلام وحوان ود. إسحق سعيد، الجغرافيا السياسية لعالمنا المعاصر، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٩٢، ٢٠٠٢، الجزء الأول ص ٢١٧ و ٢٢٥ و ٢٢٥، الجزء الثاني ص ١٢٠-١٢٧.

Casanova, op. cit, p.41-54.

يخصص الطبع على قائمة المنشورات الصادرة من دار نشر أكابا ومنها في باريس، أدبا منشورة بمائتي لغة منها الألمانية والإسبانية والإنجليزية والبرتغالية والروسية والصينية والهندية واليابانية واللغات الأوروبية المنظمة كالجغرافيا والديمقراطية واليونانية، هذا خلاصة على العربية ومختلف لغات آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية. وفي باريس أيضا العديد من دور النشر التي تنشر الأدب العربي بلغته الأصلية أو مترجما مثل ميرور - نوفل آرون، ومستبد، وكات سود - الطر.

Artica, la librairie des langues, Catalogue Polytechnique 93/94: 200 langues.

Casanova, op.cit, p166-171,26.

Ibid, p230-236.

بيور بورديو، السياب، عميلة، ص ٨٥-٨٦.

Casanova, op. cit, p55.

الطر.

د. علي كورطان، «الترجمة في فرنسا»، مقال مقدم لمجلة فضول، عدد ٨٥، عام ٢٠٠٢.

Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viola, Le Dictionnaire du littéraire, Paris, P.U.F., 2002, Casterot, p.81.

موسوعة الرقابة والأعمال الصادرة إعداد وإعريف د. د. وصفي موسى، القاهرة مركز الدراسات والمعلومات القانونية لحقوق الإنسان، القاهرة، 1999.

31 د. شعبان مكاوي - «الكوميدي جواز» مجلة فصول، العدد السابع، ص: 22.

32 د. حسان الخطيب، «في أفق الثقافة العربية واليهودية في عصر المملاحة» عالم الفكر، مجلد 28، عدد 2، أكتوبر / ديسمبر 1999، ص: 249.

33 النظر على سبيل المثال نزاع الرقابة على الكتب والمصنفات الفنية في عصر في القرنين الأخيرين: الحالة الدولية في مصر، رئيس التحرير: نبيل عبد الفتاح، القاهرة مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية، الأهرام، 1998، العدد الثاني، ص: 28-20، مجلة إبداع، عدد خاص بعنوان «قلم المصانعة» يونيو 1999.

34 والعنوان بالفرنسية هو:

Du Bally, La Défense et l'illustration de la langue française

Casterot, op.cit., p.71-73.

35 على طيلة، «الأدب بين المثالية والمملاحة» مجلة فصول، عدد 28، فبراير 2000.

36 دكتور أون في كتابه عن رأيا المصنوع في «العصور الوسطى» أن وحدة القوس يرتبطان إلى العالم الأخر - وهي من أشهر الرحلات الأدبية في العصور الوسطى والتي ترجع أقدم نسخة مكتوبة لها باللغة اللاتينية إلى عام 1400م. لا تعكس هذه النسخة المصنوعة والقصيدة المصنوعة (الأبرشية القديمة) وحدها، وإنما اعتمدت على مصادر أخرى مثل المخطوطات التي كانت متوفرة في مكتب القسيس المصنوعة وأسطورة مشاطرة الباطنية، وأسطورة أوتافيو، الباطنية، ويزيد أويل أن هذه القصص كانت معروفة ومتداولة في أوروبا في بدايات العصور الوسطى، وبريطانيا ورومان غير متداولة بالأدب الأوروبي في أوروبا في العصور الوسطى، غير أن الكتاب في هذه الأوتة لم يكونوا معبرين بغير القصص التي يأخذون عنها، فقد تشكل لديهم رسم كفاف من هذه الوثائق الأسطورية مما سمح لهم بصياغة مبدعهم الأدبية دون الإشارة المباشرة لهذه المصادر.

G.D.Owen, The vision of hell: infernal journeys in medieval French literature, Edinburgh & London, Scottish Academic Press, 1970, p.81

38 وانظر بالنسبة إلى الدراسات المختلفة عن المفردات الإنساني العالمي للأستاذ:

C.Lévi-Strauss, Anthropologie Structurale, Paris, Plon, 1958 et 1974.

Mircea Eliade, Histoire des croyances et des idées religieuses, Paris, Payot, 1976.

د. محمد عويضة، موسوعة أساطير العرب - بيروت، دار الفارابي، 1991.

د. أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، القاهرة الهيئة العامة للتصور الثقافي، 2000 (الطبعة الأولى صادرة عام 1987 من دار كليونترا للطباعة والنشر).

يوسف الحوراني، الوثبة الدينية الحضارية في الشرق المتوسطي الأسبوري القديم، بيروت، دار النهار للنشر، 1998.

أرنست كاسيرون، الرواية والأسطورة ترجمة أحمد محمد محمود، القاهرة الهيئة العامة للتصور الثقافي، 1990.

برنستاي، مادلين وبسكي، المستشرق والعالم والدين عند المشعوب البدائي، ترجمة فليبي عطية، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1996.

كارل جوستاف يونج، الإنسان ورموزه، ترجمة سمير علي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، سلسلة الكتب المترجمة، ج 22، 1981.

كثير لا أريد، قصص مقدسة وتصورات دينية من مصر القديمة، ترجمة ماهر جويجاني، منشورات اليونيسكو، سلسلة اليونيسكو للمناهج الفكر العالي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1991، مقدمة بقلم بهير جريمال.

19 لطف الله طهوان، ملكية الإسكندرية، رسالة اليونسكو، العدد 77، نوفمبر 1988، ص 1.

40 ألكسندر ستيفانوفيتش، تاريخ الكتاب، ترجمة د. محمد الأرنؤوط، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، عدد 199، يناير 1997، ص 131، 132، 133.

41 د. هاجر التاجر، حركة الترجمة وأهم أعلامها في العصر العباسي، القاهرة: دار المعارف، ص 9.

42 المرجع السابق، ص 1.

43 Hosni TORATI, Islam et voyage au moyen age, Paris, Seuil, 2000.

د. محمد رجب التاجر، التراث القصصي في الأدب العربي، الكويت: منشورات دار الفلاح، 1998، ص 117.

44 فرانز روزنثال، الأدب في تراث الإسلام، تصنيف جوناثان فاخات كيلشود، بيروت، ترجمة د. حميد مؤمن ود، إحسان صدقي المير، الكويت: عالم المعرفة، عدد 339، يوليو 1996، الجزء الثاني، الطبعة 2002، ص 39.

45 والمراجع التي كتبها عرب وأجنبية في هذا الموضوع أكثر من أن تحصى، ولكن منها: - تراث الإسلام (جزان)، المرجع السابق.

- أثر العرب والإسلام في النهضة الأوروبية، إشراف مركز لبادل القيم الثقافية بالتعاون مع منظمة الأمم المتحدة للثقافة والعلوم والثقافة (يونسكو)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، وفي الكتاب فصل مهم عن الأدب بقلم د. سمير القمازي ود. محمود علي مكي.

- د. عبد الرحمن بدوي، دور العرب في تكوين الفكر الأوروبي، بيروت: دار الفلاح للطباعة 1978، وفيه فصول عن أثر الشعر والفن القصص العربي في الأدب الأوروبي، وأثر التراث الإسلامي في القومية الإيطالية.

46 Casanova, op. cit, p.69-108.

47 Ibid, p.110-118.

48 د. محمود القحطاني، تاريخ الدراسات العربية في فرنسا، الكويت: عالم المعرفة، عدد 177، نوفمبر 1997، ص 92-93.

والمراد أيضا في تأثير الأدب العربي على الأدب الغربي ولا سيما قصة سينت يوسف وزوجة يوحنا المعمدان. هنري ميسنر، قصة سليمان وملكة سبأ وقصة عاترة وهبله والشمس ألف ليلة وليلة.

في الأدب الغربي.

أ. ل. رابيل، التقاضي المشترك بين العرب والغرب، ترجمة د. نبيلة إبراهيم، الكويت: عالم المعرفة، 201، يناير 1998.

49 جاك تاجر، حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر، القاهرة: دار المعارف، بمصر، 1910، ص 9.

- صحيح أن الترجمة لهذه اللغات كانت حثيثة جداً إلا أنها تضاعفت بشكل كبير وما زالت. فقد كانت الترجمة المسيحية لترسان في مدرسة القساوسة المصري القديم في عهد إسماعيل عام 1819. وعن الفرنسية ترجم نجيب الصند رواية السيد لثوري 1899. ونقل محمد عثمان جلال إلى العربية 1898 حكايات الكونتات. وترجمت رواية التلمس لوالتر سكوت عام 1887. وترجمت فريدة المعطر رواية أيام بؤس الأخرى في عام 1887. وترجم مراد مختار أفندي عن التركية قصة أبي علي بن سينا وشقيقه. عام 1927هـ. وترجم عبد الله فكري المصري عن التركية طائفة من الشعر والقصائد في كتاب الطائفة الباطنية. وترجم ميشال جوريي غورا عن السورانية مصطلح البحث في قصة الأمير. عشر وزيراً وابن لثند أنزلت عام 1887. وترجم جرجس بن هانيا الصلاحية الروسية اليونانية عن اليونانية 1935. وترجم محمد السامي كديكر وفوفس وترجمت القرانيات عام 1971 والشافعية عام 1972.
- وترجمت قصائد من الهند والصين عام 1936 وألفاني الشيرازي عام 1917. وترجم البستاني الإبلات عام 1907. وترجم طه حسين الآداب اليونانية في مجلد بعنوان مصنف مطبوعة من الآداب التمشلي عند اليونان. في عام 1990. وفي عام 1976 ترجم ميود راشد الكوميديا الإلهية. وترجم محمد عوض رواتج بوليه هكست. وهرمن دورله. أما ترجم أحمد حسن الزيات الأم قارتر عام 1950.
- انظر: جاك تاجر. حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر. القاهرة: دار المعارف بمصر. 1918.
- د. عبد الحكيم العبد. حركة الترجمة الحديثة. القاهرة: الهيئة العامة لقصير الثقافة 1997.
- د. عطوفة الزيلع. حركة الترجمة الأدبية من الإنجليزية إلى العربية في مصر في الفترة ما بين 1887 و1918. ومدى ارتباطها بمصاحفة الشرق. جامعة القاهرة 1989.
- د. أنجيل بطرس سمعان الرواية الإنجليزية في الترجمة إلى العربية 1900-1973. مجلة عالم الفكر. المجلد 11. عدد 3. أكتوبر/ديسمبر 1980. ص 145-161.
- وانظر في أثر الأدب الروسي في الحياة وتطور الشخصية المصرية الحديثة. في هذا الأدب يلتمس كتاب المدرسة الحديثة. القرن ثراوا. جورجول ويوشكين وثانستري وديستايونكي وثرغيف وجوركي. يعين علي. فجر الشخصية المصرية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1999. ص 81-82.
- Casanova, op. cit, p. 127. 31
- Ibid, p.127-166. 32
- Ibid, p123-128. 33
- Ibid, p. 23-32. 34
- Ibid, p27 & 38. 35
- Ibid, p 23-32, 188-208. 36
- Ibid, p 208-213. 37
- www Google.com Nobel prize in literature. 38
- Casanova, op. cit, p 341-347. 39
- Ibid, p53-64. 40
- انظر مصطلح التصريفات التي وردت في: الأدب العربي والعالمي. سلسلة أبحاث المؤتمرات 1. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة 1-9 ديسمبر 1999. 41
- Casanova, op. cit, p67-68. 42
- رأيتكاليك. العالين والعالين. رسالة البولسكو. عند خلفي من: القفا هل تصلي أم تعالي. أبريل 2000. ص 70.

## المراجع العربية والمصرية

- ١- أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة مقارنة، القاهرة الهيئة العامة للتصور الثقافي، ٢٠٠٠ (الطبعة الأولى مطبوعة عام ١٩٨٧، عن دار كليبواترا للطباعة والنشر).
- ٢- باسنتيت، سوران، الأدب المقارن، مقدمة القديرة، ترجمة أميرة حسن نوبخت، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩.
- ٣- بوزديو، بيير، قواعد الفن، ترجمة إبراهيم حنفي، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٨.
- ٤- بوزديو، أنطوان، مقارفة، ترجمة أنور مصطفى، طرابلس، دار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ١٩٩٥.
- ٥- بلوز، بيتر وإليزابيث، كوان، ترجمة عبدالسلام رمضان وإسحق عبيد، الجغرافيا السياسية لمناطق العالم، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد ٢٨٢، ١٩٨٦.
- ٦- جاك تاجر، حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر، القاهرة، دار المعارف بمصر، ١٩٤٥.
- ٧- زيل، أ. ب.، الماضي المشترك بين العرب والغرب، ترجمة نوبلة إبراهيم، الكويت، عالم المعرفة، ٢٥١، يناير ١٩٩٩.
- ٨- زورنثال، فرائز، "الأدب"، في ثراث الإسلام، تصنيف جويوت، شاخت كليفور، بوزوث، ترجمة محمود طرسي وأحسان صديقي العبد، الكويت، عالم المعرفة، عدد ٣٢١، الطبعة الثالثة، يونيو ١٩٩٨.
- ٩- سفيثيفيلس، ألكسندر، تاريخ الكتاب، ترجمة محمد الأيتاوي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٦٩، يناير ١٩٨٩.
- ١٠- سعيد طوقش، مدارس الأدب المقارن، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧.
- ١١- سمير القناري، وتحيته إلى الفكر الأدبي في المغرب والإسلام في النخبة الأوروبية، إشراف مركز بحوث القيم الثقافية والتأليف مع منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة (يونسكو)، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٨، <http://Archive.cheta.Sakhr>.
- ١٢- عامر النجار، حركة الترجمة وأهم أعلامها في العصر الممالي، القاهرة، دار المعارف.
- ١٣- عبدالحميد السيد، حركة الترجمة الحديثة، القاهرة، الهيئة العامة للتصوير الثقافية، ١٩٩٧.
- ١٤- عبدالحميد إبراهيم، الأدب المقارن من منظور الأدب العربي، مقدمة وتطبيق، القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٢.
- ١٥- عبدالرحمن بدوي، دور العرب في تكوين الفكر الأوروبي، بيروت، دار الفلم، الطبعة الثالثة، ١٩٢٩.
- ١٦- عبدالسلام السيد، العولمة والعولمة الثقافية، القاهرة، كتاب سطور، ١٩٩٩.
- ١٧- كا ميسور، إرثنا، الدولة والأسطورة، ترجمة أحمد محمد محمود، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥.
- ١٨- لا كوت، كير، نصوص مقدسة ونصوص دينية من مصر القديمة، ترجمة ماهر جويصاني، مطبوعات اليونيسكو، سلسلة اليونيسكو للملاج الفكر العالمي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦.
- ١٩- مقدمة بقلم بيير جرمال.
- ٢٠- لطيفة الديات، حركة الترجمة الأدبية من الإنجليزية إلى العربية في مصر في الفترة ما بين ١٩٤٢-١٩٢٥ وحتى ارتباطها بمنطقة الشرق، جامعة القاهرة، ١٩٩٧.
- ٢١- مابيتوشكي، برنسلو، السحر والعلم والدين عند الشعوب البدائية، ترجمة فاطمة عطية، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٥.
- ٢٢- المجلس الأعلى للثقافة، الأدب العربي والعالمية، سلسلة أبحاث المؤتمرات، ٦، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢-٣ ديسمبر ١٩٩٩.



- محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي، الكويت: منشورات دار الفيلسوف، ١٩٩٥.
- محمد عابد الجابري، نية العقل العربي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٦.
- محمد هويدي، موسوعة أساطير العرب، بيروت: دار الفارابي، ١٩٩١.
- محمود الفداد، تاريخ الدراسات العربية في فرنسا، الكويت: عالم المعرفة، عدد ١٧٢، نوفمبر ١٩٩٧.
- موسوعة الثقافة والأدب، المصادر: إسماعيل ومصريب د. وميسم هوش، القاهرة: مركز الدراسات والعلوم، القاهرة، الإنسان، القاهرة ١٩٩٩.
- نبيل عبدالفتاح (رئيس التحرير) الحالة الأدبية في مصر، القاهرة: مركز الدراسات المسياسية والأستراتيجية، الأهرام، ١٩٩٨، العدد الثاني.
- يحيى حلي، فجر اللغة المصرية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.
- يوسف العمروني، البنية الذهنية الحضارية في الشرق المتوسطي الآسيوي القديم، بيروت: دار الفكر للنشر، ١٩٩٨.
- بونج كارل جروستاف، الإنسان ورموزه، ترجمة سمير حلي منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، سلسلة الكتب المترجمة، ج ١٣، ١٩٨٥.



## المراجع الأجنبية

- ARON, Paul / Dennis Saint-Jacques/ Alain Viola, Le Dictionnaire du littéraire, Paris, P.U.F 2002.
- Arica, la librairie des langues, Catalogue Polyprotic 93/94: 200 langues.
- Bonsergent, Patrick, La sociologie de Bordieu, Paris, P.U.F, 1997.
- Bordieu, Pierre, Les Règles de l'art: Genèse et structure du champ littéraire, Paris, Seuil, 1992.
- BORDIEU avec DREBEL, L'Amour de l'art, Paris, Minuit, 1966.
- BORDIEU Avec Bohanski, Castel et Chamboredon, Un Art moyen, Paris, Minuit, 1965.
- CASANOVA, Pascale, La République mondiale des lettres, Paris, Seuil, 1999.
- ELIADE, Mircea, Histoire des croyances et des idées religieuses, Paris, Payot, 1976.
- LEVI-STRAUSS, Claude, Anthropologie Structurale, Paris, Plon, 1958 et 1974.
- P.U.F. 1988, Marin, Adrien, Comparatisme et théorie de la littérature, Paris.
- OWEN, O.D. The vision of hell: infernal journey in medieval french literature, Edinburgh & London, Scottish Academic Press, 1970.
- TOUATI, Houari, Islam et voyage au moyen-âge, Paris, Seuil, 2000.



<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

## الدوريات

- مجلة إبداع، طهه المصانفات، عدد خاص، يونيو 1999.
- إبراهيم خاشي، «قواعد الفن»، مجلة فصول، عدد 86، سنة 2002.
- التجويل بطرس، «الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية 1920-1999»، مجلة عالم الفكر، العدد 61، عدد 7، أكتوبر / ديسمبر 1998.
- بوليفات (رائكة)، الفائقون والطاسرون، رسالة اليونسكو، عدد خاص عن: اللغات قبل التصارع أم للعائش، أبريل 2000.
- د. حسام الخطيب، «أي أمل لكثافة العربية وأدبها في عصر العولمة»، عالم الفكر، مجلة 78، عدد 7، أكتوبر / ديسمبر 1999.
- د. شعبان مكاوي، «التهميش جزاء»، مجلة فصول، العدد السابع، ص 32.
- د. عبد الحكيم حسنان، «الأدب القارئ بين الفهمين الفرنسي والأمريكي»، مجلة فصول، القاهرة، العدد 7، عدد 7، مايو / يونيو 1997.
- د. عبده عبود، «الأدب القارئ والاتجاهات النقدية الحديثة»، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلة 78، عدد الأول، يوليو / سبتمبر 1999.
- هاني كورحان، «الرواية في فرنسا»، مقام مقدم مجلة فصول، عدد 84، عام 2002.
- لطف الله سلهمان، «مكتبة الإنترنت»، رسالة اليونسكو، العدد 73، نوفمبر 1998.
- علي طلبة، «الأدب بين العولمة والوطنية»، مجلة المنار، العدد 3، أبريل 2000.

# آفاق نقدية



- **فنانا الفن الحديث في الكويت**
- **الكويت العكازية**
- **معمارية الحضر ، بشاها وموقعها وموقعها الإستراتيجي**
- **مراجعة كتاب : « هذا هو الفن الجديد »**

## مجال اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية

أ. حافظ إسماعيل علوي (\*)

ملخص

تقصد باللسانيات الوظيفية هنا الاتجاه اللساني الذي نشأ في القرن باسم اللساني الهولندي سيمون ديك. Simon Dik. وهو اتجاه ترجع أصوله إلى جملة من الأعمال اللسانية الحديثة منها: أعمال مفوضة براك وأعمال اللسانيين التشيكيين المعروفين بالوجهة الوظيفية للجملة والدراسة النطقية (نتمن) (1).

لقد عرفت الثقافة العربية بعض تلك الأصول على يد ثلة من اللسانيين العرب الذين درسوا في الجامعات الغربية، وبصفة خاصة في الجامعات البريطانية. إذ كان من الطبيعي أن يتأثر اللسانيون العرب بالأراء الوظيفية التي قدّم لها اللساني الإنجليزي هورت (Firth) مؤسس الدراسة النطقية. وقد ظهرت ملامح هذا التأثير واضحة عند تمام حسان الذي وظف ما يعرف عند هورت بسياق الحال Context of situation وأطلق عليه «الطام» وجعل السياق اللغوي موازياً له، وأطلق عليه «المقال» (2). وعلى الرغم من تبني تمام حسان للاتجاه الوظيفي، فإن تأثيره بنظرية هورت جعل منهجه وسنياه وظيفياً (3).

إلى جانب اهتمام أتباع هورت ومريديه من اللسانيين العرب باللسانيات الوظيفية، ظهرت ملامح التأثير بالاتجاه الوظيفي عند لسانيين آخرين في إطار ما يعرف بلسانيات التراث (4). وتجلّى ذلك في البحث عن أوجه الاتصال بين المذهب الوظيفي وبعض الأصول اللغوية العربية (5). كما شلّص الاهتمام بوظيفية براك ترجمة وتعرّيفاً في تونس بشكل خاص. غير أن كل تلك المحاولات لم تستطع أن تثمر مقومات اتجاه وظيفي عربي (6).

(\*) استاذ وباحث في اللسانيات - المغرب.

## قضايا اللغة العربية مع اللسانيات الوظيفية

للاعتبارات السابقة يبقى أحمد الشوكل أبرز من يمثل الاتجاه الوظيفي بمفهوم اللساني المعاصر في الثقافة اللسانية العربية. وذلك ما يظهر جليا من خلال مؤلفاته الآتية<sup>(٢١)</sup>:  
الوظائف التداولية في اللغة العربية (١٩٨٥).  
دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي (١٩٨٦).  
من البنية الحتمية إلى البنية المكونية: الوظيفة الفعل في اللغة العربية (١٩٨٧).  
من قضايا الرباط في اللغة العربية (١٩٨٧).  
قضايا معجمية: المحولات الفعلية المشتقة في اللغة العربية (١٩٨٨).  
الجملة التركيبية في اللغة العربية (١٩٨٩).  
اللسانيات الوظيفية: مدخل نظري (١٩٨٩).  
الوظيفة والبنية: مقاربات لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية (١٩٩٣).  
أفاق جديدة في نظرية النحوي الوظيفي (١٩٩٣).  
قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: البنية التحتية أو التمثيل الدلالي - التداولي (١٩٩٥).

قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: بنية المكونات أو التمثيل الصوري - التركيبي (١٩٩٥).  
قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: الخطاب من الجملة إلى النص (٢٠٠١).  
الوظيفية بين الكلية والتميلية (٢٠٠٢).  
<http://Archivebeta.Sakhril.Com>

## موضوع اللسانيات الوظيفية

خضعت اللغة موضوع الدرس اللساني لتصورات مختلفة وصلت إلى حد التباين؛ فقد اعتبرت اللسانيات البنيوية اللغة مجموعة من المفردات يتعين وصفها وتصنيفها ووصفها واقعيها. بينما رأى تشومسكي أن موضوع النظرية اللسانية لا يمكن أن يكون هو الوصف والتصنيف، بل يجب اعتماد منهج يكون ذا قيمة تفسيرية؛ لأن ذلك هو الكفيل بتقديم المعرفة اللسانية. وبذلك حول تشومسكي مجال اهتمام البحث اللساني من دراسة اللغة باعتبارها موضوعا خارجيا إلى دراسة نسق المعرفة اللغوية المكتسبة، والمتعلقة في دماغ المتكلم وهو تحول في اتجاه الواقعية على حد تعبير تشومسكي<sup>(٢٢)</sup>.

يفضل هذا التحول أصبح موضوع النظرية اللسانية هو المتكلم المستمع التالي الذي ينتمي إلى ثقافة لغوية متجانسة تماما. ويعرف لغته معرفة جيدة، ولا يتأثر - حينما يمارس معرفته اللغوية - بشيود غير واردة تحويها كلفصير الذاكرة والشرود وتحصيل العناية أو الانتباه، وكالأخطاء<sup>(٢٣)</sup>. وبذلك شكلت «اللغة النحوية» موضوع البحث اللساني التوليدي.

ومثلما نازح التولميون البنيويين في موضوع النظرية اللسانية، نازح الوظيفيون التولميون في موضوع اللسانيات وأسسها وتجهاتها؛ إذ يظهر اللسانيات الوظيفية أصبح موضوع النظرية اللسانية هو «القدرة التواصلية» الذي يرجع أصل ظهوره، كما بين هايمز<sup>(1)</sup> Hymes إلى التقاء تيارين متميزين هما النحوي التولمي والتحولي والتجوياني التواصل لاشاركتها معا في البحث عن نوع وطبيعة الطاقات التي تتوفر عليها مستعملو اللغة الطبيعية.

إن وظيفة اللغة التواصلية تعطي لمستعمل اللغة الطبيعية إمكان التواصل، وإمكان توظيف العبارات في المقامات المناسبة، وتشمل القدرة التواصلية ما ينبغي للمستعمل معرفته لكي يتجزأ تواصل حقيقيا ويمكن من توجيه إرساليات لغوية مناسبة. إضافة إلى كون هذه القدرة تعد جزءا مكتملا من اتجاهاته وظيفية ومواقفه نحو اللغة، بما فيها من ملامح وخصائص واستخدامات وهو جزء لا يتجزأ من هذه القدرة، وجزء من موقفه تجاه التداخل ما بين اللغة والقواعد الأخرى للسلوك التواصل.

إن العديد الذي يوظفه الوظيفيون لـ «القدرة التواصلية» جعل القدرة اللغوية تتضمن «بالإضافة إلى القواعد الترابطية بالخصائص الصورية (القواعد الصوبية - الصرفية والتركيبية والدالية) القواعد التداولية: أي القواعد المنحكة في طوابع الاقتضاء والامتثال الحوارية والتبني وتوزيع المعلومات داخل الجملة وغيرها. فالقدرة اللغوية عند الوظيفيين إذن، قدرة وظيفية - صورية - منطوية المعرفة بالمتكلم - السامع للقواعد التي تؤهلها لاستعمال اللغة وسيلة لتحقيق أهداف تواصلية معينة»<sup>(2)</sup> <http://Archivebeta3.com>

وعلى هذا الأساس فإن منطلق الوظيفيين يمكن تلخيصه في مسألتين أساسيتين:

أ- الوظيفة الأولى للغة هي التواصل.

ب- تحدد الأهداف التواصلية بنوات اللغات الطبيعية.

### مكونات «القدرة التواصلية» :

إذا كان موضوع النظرية اللسانية الوظيفية - تحديدا - هو «القدرة التواصلية» فإنه من المفروض تحديد مكونات هذه القدرة أو محورها مكوناتها لدى «مستعمل اللغة الطبيعية» وذلك ما قام به ذلك عندما حصر «القدرة التواصلية» في خمس مكونات هي<sup>(3)</sup> :

- «الملكة اللغوية» : يستطيع مستعمل اللغة الطبيعية أن ينتج ويؤول إنتاجا وتأويلا صحيحين عبارات لغوية ذات بنيات متنوعة جدا ومعقدة جدا في عدد كبير من المواقف التواصلية المختلفة.

- «الملكة المنطقية» : بإمكان مستعمل اللغة الطبيعية، على اعتباره مزودا بمعارف معينة أن يشتق معارف أخرى بواسطة قواعد استدلال تحكمها مبادئ المنطق الاستدلالي والمنطق الاحتمالي.

## مبادئ اللغة العربية مع العبارات الطبيعية

- اللغة المعرفية: يستطيع مستعمل اللغة الطبيعية أن يكون رصيدا من المعارف المنظمة، ويستطيع أن يشتق معارف من العبارات اللغوية، كما يستطيع أن يختزل في الشكل المطلوب وأن يستحضرها لاستعمالها في تناول العبارات اللغوية.

- اللغة الإدراكية: «يمكن مستعمل اللغة الطبيعية أن يدرك محيطه وأن يشتق من إدراكه ذلك معارف، وأن يستعمل هذه المعارف في إنتاج العبارات اللغوية وتاويلها».

- اللغة الاجتماعية: «لا يعرف مستعمل اللغة الطبيعية ما يقوله، فحسب، بل يعرف كذلك كيف يقول ذلك لمخاطب معين في موقف تواصل معين، قصد تحقيق أهداف تواصلية معينة». باعتبار ما سبق اقترح ذلك (١٩٨٩) أن يصاغ نموذج مستعمل اللغة الطبيعية، في شكل جهاز يتكون من خمسة قوالب يضم كل قالب منها برصد ملكة من الملكات التواصلية المذكورة.



إن تبني مفهوم القالبية في النحو الوظيفي من شأنه أن يساعد على بناء نموذج مستعمل اللغة الطبيعية، وبناء هذا النموذج يمكن من بلوغ الأهداف التالية<sup>(١٢)</sup>:

أ - بيان الطريقة التي يعمل بها مستعملو اللغات الطبيعية والتي تمكنهم من إقامة التواصل بينهم.

ب - استثمار إمكانات النحو الوظيفي في بناء نموذج يحاكي مستعمل اللغة الطبيعية.

ج - إدراج الطاقات اللغوية في نموذج شامل يمثل أيضا للطاقات المعرفية.

د - تطوير الوسائل الحاسوبية في بناء نموذج حاسوبي يحاكي مستعمل اللغة الطبيعية.

بناء على السابق يكون مبدأ القالبية مبدأ منهجيا يساعد، إلى جانب مبادئ منهجية أخرى، على بلوغ النموذج الحاسوبي في تصور ذلك<sup>(١٣)</sup>.

إن ما يطمح إليه الوظيفيون هو إقامة نموذج حاسوبي يحاكي «الإنجاز الفعلي والطبيعي مستعمل اللغة الطبيعية في ظروف تواصلية عادية، كما يحاكي قدراته التحية بطريقة كافية نفسيا وواقعا»<sup>(١٤)</sup>. وبلوغ تلك الأهداف وضع ذلك معايير أخرى للكفاية اعتبرها بمنزلة قیود لبلوغ الأهداف السابقة.



## النحو الوظيفي ومعالجته الكفائية

من الأمور التي استأثرت باهتمام تشومسكي، وهو يقوم بوضع برنامجها اللساني، وضع قيود على النظرية اللسانية، وهي القيود التي عبرت عنها منطويات الكفائية كما صاغها وهي:

- الكفائية التلاحظية
- الكفائية الوصفية
- الكفائية التفسيرية

ويلاحظ من تتبع أعمال تشومسكي أنه أولى اهتمامه بشكل خاص للكفائتين الأخيرتين، وهما الكفائتان اللتان اعتمدهما ذلك في بناء نظرية النحو الوظيفي.

يجري بلوغ الكفائية الوصفية للنحو عندما يكون قادراً على وصف قدرة المتكلم المستمع التالي وصفاً صحيحاً. أما الهدف من الكفائية التفسيرية فهو تحويل حدوث المتكلم اللغوية إلى تفسيرات على أساس «فرضيات تجريبية تتعلق بالاستعداد القطري الذي يقود الطفل إلى إقامة نظرية لمعالجة المعلومات التي يمتلكها»<sup>(١٢)</sup>.

وعلى هذا الأساس فإن إشكال الكفائية التفسيرية يمكن اعتباره في بناء نظرية اكتساب اللغة ورصد الطاقات القطرية النوعية التي تجعل هذا الاكتساب ممكناً<sup>(١٣)</sup>.

وبالنظر إلى أهداف النحو الوظيفي أعاد ذلك معالجة الكفائية التفسيرية التي أصبحت تتضمن:

- الكفائية النفسية
- الكفائية التداولية
- الكفائية النمطية

١ - الكفائية النفسية، لقد راعى ذلك في إقامة النحو الوظيفي نتائج الأبحاث اللسانية النفسية، إذ الاهتمام بتلك النتائج من شأنه أن يساعد على فهم الكيفية التي يتعامل بها المتكلم نفسياً مع العبارات اللغوية، دون أن يفهم ذلك اختلاف اللساني في «وصف البنيات والمبادئ والاستراتيجيات النفسية التي تحدد الطريقة التي يتم بها إدراك العبارات اللغوية وتأويلها ومعالجتها وتخزينها وتذكرها وإنتاجها»<sup>(١٤)</sup>.

ب - الكفائية التداولية، وتعد مصدر تمثيل النحو الوظيفي عن غيره من الأنحاء الأخرى، وعليه كان من المفروض أن تعطي أهمية خاصة، فالنحو الوظيفي يكون كافيًا تداوليًا ومفضلاً إذا كان قادراً على إبراز الخصائص التداولية للعبارات اللغوية. وتحقق هذه الكفائية يدفع بالنظرية في اتجاه فهم الكيفية التي يمكن أن تستعمل بها العبارات اللغوية في التفاعل التواصل.

ج - الكفائية النمطية، إن هذا النوع من الكفائية قادر على تقويم النظريات اللسانية لا يكون النحو كافيًا نمطياً إذا كانت له القدرة على وصف النماذج اللغوية الطبيعية. ويطلب ذلك أن يكون للنحو مستويات لتمثيل تكون كلية، وتعكس في الوقت نفسه مبادئ النظرية وفرضياتها.

لأن كل تصور على المستوى التحليلي يؤثر سلبا في النظرية برمتها. وذلك ما حدا بديك إلى وضع ثلاثة مستويات للتشليل هي:

- مستوى الوظائف الدلالية
- مستوى الوظائف التركيبية
- مستوى الوظائف التداولية

#### ١- النحو الوظيفي: مسوغات الاختيار

إن أي باحث ملزم بتبني إطار نظري معين، يشكل بكل خلفياته وفرضياته مرجعا أساسا للباحث. من هذا المنطلق نجد الإطار النظري الذي يتبناه د. أحمد التوكل هو النحو الوظيفي، وهو اختصار له مسوغاته. يقول التوكل: «يعتبر النحو الوظيفي (Functional Grammar)، الذي اقترحه سيمون ديك في السنوات الأخيرة، في نظرنا، النظرية الوظيفية التداولية هي الأكثر استجابة لشروط التطوير من جهة، واقتضيات «التمذجة» للظواهر اللغوية من جهة أخرى، كما يمتاز النحو الوظيفي على غيره من النظريات التداولية بتوعيه مصادره، فهو محاولة لتسهر بعض مقترحات نظريات لغوية، النحو العلاقي (Relational Grammar)، نحو الأحوال (Case Grammar)، الوظيفية (Functionalism)، ونظريات فلسفية: نظرية الأفعال الفعلية (Speech Acts theory) أثبتت قيمتها في نموذج صوري مصوغ حسب مقتضيات التمدجة في التطوير اللساني الحديث»<sup>(١)</sup>.

ARCHIVE  
أهداف المشروع اللساني التوكل  
http://www.alukah.net

إن المنهج لكتابات التوكل منذ ١٩٨٢ إلى يومنا هذا، يلاحظ بوضوح أنه يهدف إلى تأسيس «نحو وظيفي للغة العربية»؛ نحو بإمكانه رصد كل القضايا المتعلقة بهذه اللغة، أو لنقل بتبسيط أكثر دقة القيام بمشروع لتساقيات اللغة العربية في كل مستوياتها. يقول عن أهداف هذا المشروع: «حاولنا جهدنا، في هذه المجموعة من الدراسات أن نشايف هدفين اثنين، إغناء لسانيات اللغة العربية بتقديم أوصاف وظيفية لظواهر نعدنا مركزية بالنسبة إلى دلاليات وتركيبيات وتداوليات هذه اللغة وتعليم النحو الوظيفي، كلما حسنت الحاجة إلى ذلك بفهمهم يقتضيها الوصف الكافي لهذه المظاهرة أو تلك»<sup>(٢)</sup>.

هكذا تقصينا مؤلفات أحمد التوكل منذ بداية الثمانينيات، وحاولنا البحث في إشكالية إستراتيجية الانتقال في الفكر التوكلي. أي البحث في الظروف التي نعت فيها صياغة مفاهيمه وتصورات. نجد أنه في البداية حاول وضع لجنة أولى لإعابة قراءة التراث العربي القديم (التقليد)، ومن ثم إبراز أصالة هذا التراث مع لبني فكرة إمكان استغلاله وترجمته، في نمالاج حديثة لا رضه تماما، أي أن المشروع كان الهدف منه «مرء التعارض بين لسانيات الأداة ولسانيات التراث»<sup>(٣)</sup>.

كما أن المتابعة الدقيقة تجعلنا نكتشف أن هذا المشروع ليست غايته دراسة اللغة العربية دراسة وظيفية فقط، بل يهدف أيضا إلى محاولة تدعيم وتطعيم النحو الوظيفي بمجموعة من المعطيات الواردة في اللغويات العربية القديمة، وإضافة ما يمكن إضافته من البات وتكتنيات تحليل تساهم في تطور هذا النموذج. كل هذا يجعل هذا المشروع التساني مشروعا مستعانا به، ليس بالنسبة إلى السانويات الوظيفية العربية فقط، بل إلى النظريات اللسانية الوظيفية بوجه عام. فما أهم قضايا اللغة العربية في السانويات الوظيفية كما عبرت عنها كتابات أحمد التوكل؟

### نحو اللغة العربية الوظيفية في كتابان أحدهما المتوكل:

قدم أحمد التوكل في كتاباته وصفا وتفسيرا لمجموعة من قضايا اللغة العربية من وجهة نظر النحو الوظيفي. ويمكننا إجمال تحليلاته فيما يلي:

- تحليلات معمجة
- تحليلات تركيبية
- تحليلات تداولية
- تحليلات نصية

### التحليلات المعمجة

تتعلق تحليلات التوكل المعمجة من وجهة أساسية بتحديد المفردات الأصول في اللغة العربية، وتقوم هذه الفرضية على فكرة أن الأصول مفردات «متحركة»، وأن الأفعال مصنوعة على أحد الأوزان الثلاثة: «فعل»، و«فعل»، و«فعل». وأن باقي المفردات سواء كانت أفعالا أم أسماء أم صفات مفردات مشتقة عن طريق أوزان معينة<sup>(1)</sup>، ولكي يبين المقصود بالمفردات المشتقة، يميز بين الاشتقاق المباشر، والاشتقاق غير المباشر. فإذا كانت المفردة «قاتل» مشتقة مباشرة من «قتل» فإن المفردة «مقتل»، مشتقة من «قاتل»، وبالتالي فهي مشتقة بكيفية غير مباشرة من «قتل». وهذا يعني أن الاشتقاق يقوم في اللغة العربية على مفردات أصول بالنسبة إلى (فعل وفعل وفعل). ومفردات مشتقة من هذه الأصول تصبح هي بدورها أصولا بالنسبة إلى مفردات أخرى مشتقة منها ويسمي هذه الظاهرة بـ «السلسلة الاشتقاقية»<sup>(2)</sup>.

وقد استطاع التوكل بذلك أن يكشف عن النسق الاشتقافي في اللغة العربية والذي ينسج بطوائف منها:

- الاشتراك في الأوزان وترادفها مع وجود ثغرات في هذه السلسلة الاشتقاقية.
- ويقصد بالاشتراك: أن المبنى الواحد يمكن أن تكون له أكثر من دلالة، كما هي الحال بالنسبة إلى الوزن «فعل» الذي يرد للدلالة على التحليل والتفريغ والدخول في الزمان والمكان، و«الفعل» التي تدل على «الانعكاس والمطاوعة».

## نظريات اللغة العربية في النحوية الوظيفية

أما المترادف فيظهر في دلالات أوزان مختلفة على المعنى نفسه، كما هي الحال بالنسبة إلى «فعل» و«أفعل» الدلالة على التحليل والدخول في الزمان والمكان، كما أن «فاعل» و«تفاعل» قد توردان الدلالة على المشاركة، كما تشارك صيغة «الفاعل» و«تفاعل» في الدلالة على المطاوعة.

إن اختلاف الصيغ العربية، يعني ما ذهب إليه عبدالله العلايلي حين دعا إلى تخصيص الصيغ<sup>13</sup>، كما أن تعدد الصيغ في اللغة العربية، لا يعني أن اللغة العربية تمتلك نسقا صفيها يسد كل الثغرات، فهناك مجموعة من الثغرات الاشتقاقية (يقصد بها الحركات الفارقة) ويعني ذلك أن بعض الأوزان لا تتحقق بالنسبة إلى بعض الجذور؛ إذ لا نجد صيغة انكتب أوكتب من المادة كد/ تد/ ب، مثلا. كما يهت «كتابات التوكل الوظيفية الكيفية التي يجري بها تطبيق قواعد تكوين المحمولات الفعلية في اللغة العربية، سواء في صورتها العامة أم من حيث التغيرات الصرفية والدلالية التي تحدثها، ومظاهر الاختلاف والالتلاف بين قواعد تكوين المحمولات التي توسع من مجالات المحمول بالزيادة في عدد موضوعاته كما هو الشأن بالنسبة إلى قاعدة تكوين المحمولات العلية وقاعدة تكوين المحمولات الظلية وقواعد تكوين المحمولات الدالة على المشاركة» ومقابل هذه القواعد الموسعة، توجد القواعد التي تلمس مجالات المحمول بخلاف أحد موضوعاته، كما هو الشأن بالنسبة إلى قاعدة تكوين المحمولات الانعكاسية والعكسية، وقاعدة تكوين الطلوع وقاعدة تكوين المبني للمجهول، وقاعدة تكوين المحمولات الاستهاري<sup>14</sup>.

## التحليل التركيبية

عرض المتوكل بالوصف والتحليل للوظيفيتين الفاعل والمفعول في اللغة العربية. وقد بين ورود هاتين الوظيفتين باعتبارهما تحددان ظرفيا مستوى التطور المطلق منه لتحديد الواقعة التي يدل عليها المحمول، وبين التحليل الوظيفي الذي قام به المتوكل أن الوظيفة التركيبية «الفاعل» تمتد في اللغة العربية للحدود الحاملة للوظائف الدلالية «النفذ» و«المتقبل» و«المتقبل» و«المكان» و«الموضوع» و«الحال». كما توضح الأمثلة التالية:

انطلق خالد (متنذ)

دوى الزعد (قوة)

لكات هند (موضوع) على الأريكة

هزلت زينب (حائل)

بنت الدار (متقبل)

سلبت زينب (مستقبل) أملاكها

سير سير حثيث (حدث)

صيم يوم الاثنين (زمان)

سير أربعة فراسخ (مكان)<sup>15</sup>.

أما الوظيفة «المفعول» فتستند إلى الحد المستقبل والحد المتقبل، ثم الحد الحدود الحاملة للوظائف الدلالية «المكان، والزمان، والحديث» كما حدد المتوكل سلمية إصراب هاتين الوظيفتين والقواعد المتحركة في موقعيتها والقيود التي تخضع لها عملية الوقعة في اللغة العربية. وقد خصص الفصل الأول من كتابه «دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفية» مناقشة الطاعل. كما طرح إشكالية العلاقة بين البنية الحملية (بنية الأفعال الدلالية)، والبنية التركيبية الصرفية. هل يجري الربط بين البنيتين بكيفية مباشرة، أم يجري عبر بنية تالفة... بنية الوظائف والعلاقات النحوية (الطاعل، المفعول...) (13).

كما بين في تحليله التركيبية - الوظيفية أن التمييز بين «المفعول المباشر» و«المفعول غير المباشر» غير وارد بالنسبة إلى اللغة العربية. وأن فرضية «المفعول المزدوج» القائمة على أن الوظيفة المفعول تستند في تركيبها على «أصطلحت عند خالدا قلما» إلى مركبتين اسميتين اثنين باعتبار ما لهما من خصائص بنوية متماثلة، تعترضها في اللغة العربية صعوبات نظرية ومنهجية (14).

ويرى المتوكل أن «الفرضية الأكثر ملاءمة بالنسبة إلى اللغة العربية (...) هي فرضية المفعول الواحد التي لا تطرح قيد أحادية الإساءة في النحو الوظيفي، وهو القيد الذي ينص على أن لا وظيفة تستند إلى أكثر من موضوع واحد داخل الحمل نفسه. وبذلك تعتبر فرضية المفعول الواحد كافية لوصف الوتراب النحوية والبنية التركيبية في اللغة العربية والإشكالات التي تطرح» (15).

### التحليل النحوي

اهتم المتوكل بتحديد طبيعة الوظائف التداولية في اللغة العربية. فمماذا يقصد في النحو الوظيفي بهذه الوظائف؟

يتميز النحو الوظيفي بين نوعين من الوظائف: داخلية وخارجية. فالوظيفتان الخارجيتان هما: التبدأ والذيل. وأما الداخليتان: فالبيان والحوار. ويجري تحديد هذه الوظائف على الشكل الآتي: التبدأ: «هو المكون الذي يدل على مجال الخطاب الذي يمد الحمل التوالي وأردا بالنسبة إليه» كقولنا: زيد، قرأت كتابه.

الذيل: «هو المكون الذي يوضح أو يمدد أو يصنع معلومة وأردا في الحمل» كما هي: قرأت كتابه، زيد.

البؤرة: «تستند للمكون الحامل للمعلومات الأكثر أهمية أو الأكثر بروزا في الجملة، حسب ذلك» 1978 نحو: البارحة، أتممت كتابة المقال (لا اليوم).

المحور: وهو الوظيفة التي تستند «للمكون الدال على الذات التي تشكل محط الحديث داخل الحمل» كقولنا: متى أتممت القراءة؟

## التحليل النصي (١)

من الأمور التي اهتمن الوظيفيون على تحقيقها، منذ نشأة نظرية النحو الوظيفي (ديك، ١٩٩٨)، وضع نحو وظيفي للخطاب ومجاوزة مجال الجملة، ويرجع الوظيفيون هذا التجاوز إلى أن مستعطي اللغة الطبيعية لا يتواصلون بعزل متفرقة منعزلة بل بقطع خطابية متكاملة. فالنحو الوظيفي، إذا أراد أن يظل متسجما مع مبادئ ومزاعمه، مضطر إلى وصف فترة مستعطي اللغة الطبيعية باعتبارها فترة خطابية. يكتب ديك في هذا الباب بالذات، إذا أراد أن نظرية النحو الوظيفي أن ترفى إلى مستوى معايير الكفاية التي اشترطتها على نفسها، تعتمد عليها على المدى البعيد، أن تضع نحواً وظيفياً للخطاب.

انسجاماً مع مبادئ النحو الوظيفي وتقسيمها لها، إذن، جاءت تحليلات المتوكل النصية، لاستكمال وضع نحو وظيفي موحد يكتفل وصف ظواهر اللغة العربية وتفسيرها (من ضمن اللغات الطبيعية) الجمالية منها والنصية، مستخدماً المبادئ والإواليات نفسها، نحو وظيفي يعد الجسمور بين الجملة والنص، فيرفع، بذلك، التعارض بين «السنانيات الجملة» و«السنانيات النص» الذي يكمن وراء الفصل بين اللسانيات «الحرة» أي اللسانيات التي لا تتعدى مجال الجملة من جهة، والدراسات التي يعتقد عموم اللسانيين أنها دراسات تتوغل خارج حيز اللسانيات الصرف، وبعض تلك الأبحاث التي تندرج تحت «السنانيات الجملة» وتحليل الخط «نحو النص» و«الشعرية»، أو بتعبير آخر الإسهام في نحو نفس تحليل هيدريش الثين، أولاً، استكشاف ما يوجد بين بنية الكلمة وبنية التركيب وبنية الجملة وبنية النص، وثانياً، الاقتصار على المبادئ والإواليات نفسها في وصف بنية كل من هذه المستويات الأربعة.

## صاحبان أحد المتوكل في نظرية اللغة الوظيفية

بدأ أحمد المتوكل مشروعه اللساني بمحاورة النتائج اللغوية العربي القديم، وهي محاورة اتسمت بملاحظتين:

أ- علاقة العارض المقوم المقارن.

ب- علاقة الفترتين. وكان ذلك في مرحلتين التين:

اهتم في المرحلة الأولى باستشفاف النظرية الثانوية خلف ما ورد في التراث، نحواً وبلاغة وأصولاً ومنطقاً وتفسيراً، في باب الدلالة بأنماطها، فحاول إعادة تنظيم ما توصل إليه، وإعادة صياغته صياغة تقربه مما يقابله في الفكر اللساني الحديث، وأن يقارنه بنظريات لسانية حديثة تؤاسره من حيث الموضوعات التي بحث فيها، ومن حيث نمط المقارنة المتعددة.

(١) كل الإحالات الخاصة بالتحليلات النصية مأخوذة من الفتحاة والتفصيل الأول من كتاب أحمد المتوكل، هذا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية - بنية الخطاب من الجملة إلى النص، ص ٢ - ٢٦.

أما في المرحلة الثانية، فقد حدد بين الفكر اللغوي العربي القديم ونموذج النحو الوظيفي جندرا مكانة، وهو يصعد معالجة قضايا تداولية هي اللغة العربية، أن يستعير من مؤلفات اللغويين القدماء ما مست الحاجة إليه وما رآه واردا مناسباً<sup>(1)</sup>.

### هذه تعليقات ناول لنتوكل مع التراث اللغوي العربي

يمكن أن نهتدي إلى بعض مظاهر تعامل لنتوكل مع التراث اللغوي من خلال دراسته للمكونات التي تستند إليها الوظائف التداولية للبؤرة المحور، الميتدأ، الذيل، لتنادي، بالإضافة إلى بعض القضايا الأخرى.

#### البؤرة:

يُنّ لنتوكل، في إطار الحديث عن «البؤرة»، وتحديدًا «بؤرة الجديد»، الجمل الاستفهامية المصدرية بأداة استفهام، والجمل الحصرية الداخلة عليها أداة الحصر «إنما»، ومما انتهى إليه أن أداة الاستفهام «الهمزة» تدخل على الجملة المستندة إليها «بؤرة المقابلة»، ولا تدخل على الجمل المستندة إليها «بؤرة الجديد»، وتكون بؤرة المقابلة هي الجمل المصدرية بأداة الاستفهام الهمزة مستندة إما إلى مكون من مكونات الجملة كما يظهر من الجملة ١، أو إلى الجملة برمتها، كما هو الشأن بالنسبة إلى الجملة ٢.

## ARCHIVE

- ١- أفدا القاتلة (أم بعد غم)
  - ٢- أحضر الضيوف (أم لا؟)
- إن ما انتهى إليه لنتوكل يراء متفقاً مع ما قصده النحاة العرب القدماء حين قالوا إن «الهمزة» تستعمل لطلب «التصديق»<sup>(2)</sup>، كما تستعمل لطلب «التصديق»<sup>(3)</sup>. أما بخصوص أداة الاستفهام «هل»، فإنها تدخل على الجمل التي تكون فيها البؤرة «بؤرة جديد» من حيث نوعها وبؤرة جملة، من حيث مجالها. فهذه الأدوات بعبارة أخرى لا تدخل على الجمل التي تحتوي على مكون ميار، وعلى الجمل التي تكون البؤرة للمستند فيها إلى الجملة برمتها بؤرة مقابلة كما هي الجملتين،

٣- هل زيدا قابلت أم خالدا؟<sup>(4)</sup>

٤- هل سافر زيد أم لا؟<sup>(5)</sup>

فالجملتان لاختتان لأن الأولى تحتوي على مكون ميار، ولأن الثانية تحمل باعتبارها كلا «بؤرة مقابلة».

فقد لاحظ النحاة - بحسب لنتوكل - أن أداة الاستفهام «هل» لا تدخل على جملة فعلية مصدرية باسم كالجمله ٢، غير أن هذه الملاحظة لا تعتبر واردة إلا إذا كان المكون المصدر في هذا الضرب من الجمل مكوناً مياراً؛ وبمعنى ذلك أن «هل» تصلح للدخول على جملة استفهامية مصدرية بمكون يحمل وظيفة الميتدأ أو وظيفة «المحور»، كما يظهر من المثالين:

٥- هل زيد قابلته؟

إن «هل» لا تدخل على الجمل التي يكون أحد مكوناتها مسندة إليه وظيفية البؤرة سواء أكلن هذا مصدرًا في الجملة (أي حاملًا لوظيفة البؤرة المقابلة كما هو الشأن بالنسبة إلى الجملة ٢، أم كان غير مصدر (أي حاملًا لبؤرة الجديد) كما يظهر من لحن الجملة الآتية:

٦- هل قابلت زيدا أم عمر؟ (١)

ويستخلص مما سبق أن استعمال أداتي الاستفهام «الهمزة» و«هل»، خاضع للقاعدتين الآتيتين: تدخل همزة الاستفهام على بؤرة المقابلة سواء أكانت بؤرة المقابلة بؤرة مكون أم كانت بؤرة جملة. تدخل «هل» على بؤرة الجديد المسندة إلى الجملة (٢).

أما بخصوص أداة المصدر «إنما» فهي عند اللغويين تدخل على الجمل لتأكيد مضمونها «لتقوية الحكم» وهي إشارة تفيد - بحسب المتوكل - أن هذه الأداة تدخل على الجمل التبرارة كما تدخل على الجمل المأز أحد مكوناتها، كما تظهر الجملة:

٧- إنما زيد شاعر (٣).

فالجملة ملتصقة من حيث مجال البؤرة، ولذلك لتحمل قراءتين اثنتين، قراءتها على أساس أن البؤرة مسندة إلى المكون الواقع في آخرها، وقراءتها على أساس أن هذه الوظيفة مسندة إلى «زيد شاعر» ككل.

الأنواع:

يعتبر النحاة العرب القدماء أن المكون (المصدر للجملة) «مبتدأ» يأخذ الحالة الإعرابية (الرفع) بمقتضى وظيفة الابتداء.

١- ما أعطيت الكتاب إلا زيدا.

وعلى خلاف ما ذهب إليه النحاة في هذا الشأن أثبت المتوكل في تناوله موقع المحور، أن المكون المصدر لهذا النمط من البنيات مكون داخلي تسند إليه، بهذا الاعتبار، وظيفة دلالية ووظيفة تركيبية، ويأخذ بالتالي، حالته الإعرابية (الرفع) بمقتضى الوظيفة التركيبية (الفاعل) المسندة إليه، ولا يمكن أن يعادل هذا المكون، خلافا لما ذهب إليه النحاة، من حيث الوظيفة (الابتداء)، وبالتالي الإعرابي، بالمكون المصدر للجملة التي هي من قبيل:

٢- زيد، علمت أنه عاد من السفر.

٣- زيد، أخوه مثقوق في الدراسة.

فالكون زيد، في الجملةتين مكون «خارجي» بالنسبة إلى الحمل لا يعمل بهذا الاعتبار، وظيفة دلالية ولا وظيفة تركيبية، وإنما يعمل وظيفة تداولية فحسب (وظيفة المبتدأ) ويأخذ، بالتالي، حالته الإعرابية (الرفع) بمقتضى وظيفته التداولية ذاتها (٤).



عرض المتوكل أيضاً شواهد المحور (المفاعل) وخلص من خلال الأمثلة والقواعد التي ساقها إلى أن ما انتهى إليه «يتناقض مع ما ذهب إليه النحاة العرب القدماء في أن ما أسماه بالابتداء في هذا النمط من البنات اسم معرف بالضرورة»<sup>(٣١)</sup>.

أشار المتوكل، في إطار حديثه عن الابتداء، إلى المقولات التي يمكن أن تتعلق بها هذه الوظيفة في اللغة العربية. ومن ذلك: التركيب الاسمي، كما في التمثل ١-٢-٣-٤-٥، والجملة ٥.

١- زيد، أيوم مريض.

ب- زيد، قام أيوم.

٢- أ- السمن، متولان بدوهم.

ب- البر، الكر بستين.

٣- أ- زيد، هل لقيت أياه.

ب- زيد، إن تكرمه بكرمك.

٤- أ- أما زيد، فإخوه شاعر.

ب- أما خالد، فلم يهتم بقدمه أحد.

٥- أ- أما أنك قد نجحت في الامتحان فذلك ما كنت أتوقع.

ب- أما أنك تعلم في كتابة المقصورة فذلك ما لا يفتق به أحد.

٦- أ- زيد، سافر إلى الجنوب. <http://Archivebeta.Bakhti>

ب- الجنود رجعوا من الحرب منتصرين.

وقد سجل المتوكل بخصوص ما سبق الملاحظات الآتية:

أشار النحاة العرب القدماء إلى أن جملة من قبيل:

٧- هو زيد قائم.

يمكن اعتبار الضمير فيها مبتدأ، إلا أن ذلك يخالف التعريف الذي أعطاه للمبتدأ من حيث إنه يحيل على مضمون الجملة العمولة عليه نفسها، كما يظهر من تسمية النحاة له بـ«ضمير القصة»، وتساؤل هل يمكن اعتبار عبارة ما مبتدأ إذا كان مجال الخطاب المروض فيها أن تحدد هو الخطاب نفسه؟

يرد للبند في اللغة العربية المعاصرة خاصة في تركيب من قبيل:

٨- فيما يتعلق بزيد، فقد سافر إلى الجنوب.

٩- أما فيما يخص زيدا، فإنه شاعر دون شك.

يستبعد المتوكل أن نكون هنا أمام مبتدآت جمل، ويقترح أن تعتبر المبتدأ في هذا النمط من الجمل واردا في تركيب «جاءتها معناها الإجمالي هو معنى: «أما (زيد)، ف.....»<sup>(٣٢)</sup>.

## فهارس اللغة العربية مع النماذج الوظيفية

أما فيما يتعلق بإحالية المبتدأ فهو مشروط فيه أنه يكون معرفاً كما يدل على ذلك لحن الجملة التالية:

١٠- أ- رجل رأيت أياًماً<sup>(١)</sup>.

ب- فتاة خطبتها زيدا<sup>(٢)</sup>.

١١- أ- فتاة هل لقيت أياًماً؟<sup>(٣)</sup>.

ب- رجل إن تكرمه يكرمها<sup>(٤)</sup>.

إن المتوكل لا يعتمد في تحديد معرفة المبتدأ العيار التركيبي المعروف (دخول الألف واللام، بالإضافة...) بل يعتمد معياراً تداولياً وهو «إحالية المبتدأ»<sup>(٥)</sup>. وما يؤكد تداولية معرفة المبتدأ أن إحاليته مرتبطة بالمقام أو على وجه التحديد بما أسماه المتوكل بـ «الوضع التخاطبي» بين المتكلم والمخاطب<sup>(٦)</sup>.

يعرض المتوكل أيضاً لأراء النحاة العرب القدماء من خلال حديثه عن الوظائف التي تلاحظ في المبتدأ: إذ يظهر في الفكر العربي القديم أن مصطلح المبتدأ يطلق على مضامين متباينة تكشف عن عدم تمييز النحاة بين وظائف المركبات الاسمية. كما يظهر في الجملةين<sup>(٧)</sup>:

١٢- أ- زيد، أبوه مريض.

ب- زيد قام أبوه.

١٣- أ- زيد، منطلق.

ب- محمد مسافر.

١٤- أ- عندي كتاب.

ب- في الدار رجل.

١٥- أ- أبوه قاتل، زيد.

ب- لقيت أياً، زيد.

١٦- أ- في الدار زيد.

ب- اليوم اللقاء.

فهذه المركبات في رأي النحاة مركبات اسمية تحمّل جميعها وظيفة واحدة هي وظيفة المبتدأ.

لاحظ المتوكل أن ما يقارب بين المبتدأ والحوار ويسهل عدم التمييز بينهما:

١- تشابه تعريفيهما كوظيفتين تداوليتين: إذ الحوار يقوم تعريفه على فكرة أنه «حديث منفرد».

٢- تجاورهما من حيث الوقوع حيث يتصدر الحوار الجملة (...).

٣- تعاقب إعرابيهما إذ يرفع الحوار في غالب الأحوال.

1- اقتضائهما معاً للمعرفية (خضوعهما معاً للشرط الإحالية) وذلك في حالة تصدر الحوز الجملة (...)»<sup>19</sup>، غير أن هذا الاختلاف لا ينفي وجود خصائص أخرى تفرض الاختلاف<sup>20</sup>.

#### أ- المبدأ الثاني:

يتفق النحاة العرب القدماء على أن الجمل 17 و 18 مبدأ، سواء جاء المبدأ في أول الجملة أو في آخرها، ويميزون بين النوعين قولهم «مبدأ مؤخر».

17- أ- زيد، قام اليوم.

18- ب- زيد، اليوم مريض.

19- أ- قام اليوم، زيد.

20- ب- اليوم مريض، زيد.

إلا أن التوكّل، بخلاف ما ذهب إليه النحاة، يتميز «زيد» في الجملتين الأخيرتين وظيفة «زيد» تختلف عن وظيفة «مبتدأ»، ويرجع سبب هذا الالتباس إلى التشابه الذي يمكن أن يحصل بين الوظيفتين<sup>21</sup>، غير أن التوكّل يقدم قروفاً تمكن من استجلاء الاختلاف بين الوظيفتين اعتماداً على الأليات التي يضمنها إنتاج الكلام<sup>22</sup>.

#### ب- المبدأ الثالث:

يميز التشكل بين «بؤرة الجملة» و«مركز التكون»<sup>23</sup>، يتحدث عن النوع الأول عندما تكون الجملة برمتها مبدأة، وعن النوع الثاني عندما يكون هي مكونات الجملة فقط، مبدأة.

ونستخدم اللغة العربية في تشكيل التكون وشكل متناهية <http://Archiv>

- النبر

- تصدير التكون المبدأ

- المحصر

- الزحقة

هاليزة يمكن أن تلتبس بالمبدأ في بعض الحالات<sup>24</sup>، غير أن ذلك لا يخفي وجود اختلاف كامن بين الوظيفتين، يجعل من الوظيفة البؤرة وظيفة قائمة الذات.

وكما هي في الاستشهاد برأي النحاة العرب القدماء، القاطع والاختلاف، عرض التوكّل أرقام فيما يخص تجويزهم لتكبير ما أسماه والمبدأ، أي ما اعتبره التوكّل «مبؤراً» في حالة تصدير الجملة، ومن بين ما يسوغ به النحاة ذلك:

أ) يسبقه نفي

19- ما رجل في الدار

أ) يسبقه استفهام:

20- أ رجل في الدار؟

فهذان المثالان يستلزمان الملاحظات الآتية:

- لا يمكن اعتبار الاسم المتصدر فيها «مبتدأ» بالتحديد الذي أعطيتناه هذه الوظيفة.  
ولا يمكن أن يعتبر محورا لأن المحور - كما سلفنا - يشترط فيه حين يتصدر الجملة أن يكون محيلا  
يحمل مرجلا في المثالين المطلوبة «الجديدة» (ما لا يتقاسمه للتكلم والمخاطب) فيكون،  
لهذا، بؤرة<sup>(1)</sup>.

إذا صح هذا الافتراض في نظر المتوكل، فإن تكبير الاسم للتصدر في الجملتين يصبح أمرا  
طبيعيا، إذ المكون المنار لا يخضع لشروط الإحالة<sup>(2)</sup>.

التأني:

افترض المتوكل تعريفا جديدا للذيل يتدارك به عن قصور التعريف الذي قدمه وذلك  
لهذه الوظيفة.

إن ما قدمه المتوكل، بخصوص هذه الوظيفة التداولية، مستمد من مقترحات النحاة العرب  
القديماء، وإلى هذا يشير بقوله: «يوافق التحليل الذي اقترحناه، من حيث الفكرة الأساسية، ما  
ذهب إليه النحاة العرب القدماء، حيث ميزوا «البدل» عن باقي «النواحي» (التعبد، التوكيد،  
عطف اليهان، عطف التمسك) باعتباره جزءا رئيس من جملة البدل منه، وعمولا للعامل نفسه  
في البدل منه، لكن «على نوع تكبير هذا العامل»<sup>(3)</sup>. والنحاة يفسرون أصل الجملة «هو»:

1- ساحني زيد سلوكة.

2- ساحني زيد - ساحني سلوكة.

ويطالع المتوكل رأي النحاة من جهة طبيعة التحليل، فهو لا يقدر «عاملا مكررا» لتفسير  
إعراب الذيل: لأن النحو الذي يعتمد نحوغير تحويلي، ولذلك لا يقبل تقدير عنصر لا وجود له  
في سطح الجملة. وبذلك فمواظفة المتوكل لرأي النحاة من جهة التحليل لم ينف مخالفتهم من  
جهة التفسير.

النتائج:

افترض المتوكل إضافة وظيفة «النادي» إلى الوظائف التي اقترحها ذلك لتصحيح الوظائف  
التداولية خمس وظائف بدل أربع، وقد علل هذه الإضافة بكون النادي «لم يأخذ قبسطة من  
الدرس في الدراسات الحديثة كباقي مكونات الجملة الأخرى» فإثنا لا نكاد نعلم على دراسة  
متخصصة لوصف خصائص هذا المكون في إطار النظريات اللغوية الضرورية، ولا في إطار  
النظريات اللغوية التداولية<sup>(4)</sup>.

ويؤكد افترض المتوكل هذا كون الوصف اللغوي السامي إلى الكيفية لا يمكن أن يقفل هذا  
المكون لوروده في سائر اللغات الطبيعية، بل ولغنى خصائصه في بعض اللغات كالعربية.

وما يهمنا بخصوص ما قدمه المتوكل أنه ينطلق مما ورد في كتب النحو العربي القديم حول النح مع اعتماد إطار النح الوظيفي.

لقد ميز النحاة بين «النح» و«المندوب» و«المستغاث»، وهو تمييز يعتبره المتوكل وارداً، لأن لكل من المكونات الثلاثة خصائص يفرق بها، وإن كان لا يعتبر «النح» و«المندوب» و«المستغاث» وظائف مختلفة، بل يعتبرها أنواعاً ثلاثة للوظيفة ذاتها، وظيفة «النح» وهو بذلك يعيل إلى تقليص عدد الوظائف إلى أقل عدد ممكن ليسر في النحو إلى «الكفاية النقطية»، ويصطلح على «النح» و«المندوب» و«المستغاث»: «نح البدء» و«نح الندية» و«نح الاستغاثة»، وقد عني بشكل خاص بـ «النح النداء» وصرح لرواي النحاة الذين يعتبرون النح منصوباً في الحالات الآتية:

إذا كان نكرة غير مقصودة:

١- يا قاسماً، ارفق بي.

٢- يا صديق خالد، ساعد صديقك

٣- يا طالعا جبلاً، احذر

إذا كان مضافاً:

٢- يا صديق خالد، ساعد صديقك

أوشبها بالمضاف:

٢- يا طالعا جبلاً، احذر

ويبين على ما يرفع به إذا كان:

نكرة مقصودة:

٤- يا رجل حان وقت الذهاب

أو معرفة:

٥- زيد لا تغتر

إن النح منصوب في الأمثلة السابقة، تقديراً ويعبر نصيبه بكونه مفعولاً به لفعل محذوف تقديراً «أدعو» أو «أنادي».

يوافق المتوكل النحاة العرب القدماء في اعتبارهم الحالة الإعرابية التي يأخذها النح النح هي النصب سواء تحقق النصب سطحاً أو لم يتحقق، ولكنه يخالفهم من جهة اعتبارهم النح النح يأخذ الحالة الإعرابية النصب، لا يقتضي تقدير فعل ناصب، بل يقتضي وظيفته التداولية نفسها طبقاً للبعد العلم المعتمد في إصدار الحالات الإعرابية كما تنص على ذلك مبادئ النحو الوظيفي<sup>(١٢)</sup>.



## التقديم والتأخير:

وصف الجرجاني ظاهرة التقديم والتأخير في اللغة العربية<sup>(1)</sup>. وقد ركز بشكل خاص على مبدأ العناية والاهتمام<sup>(2)</sup>. وتعلينا على رأي الجرجاني بمقتضى لتوكل أن لتقديم - أبا كان - دالة. وأنه ليس هناك تقديم «مفيد» (أو دالة) وتقديم «غير مفيد». وهذا يعني بلغة المتوكل أمرين: أن ترتيب المكونات داخل الجملة معكوم دالابا (أفرا) إخباريا). التقديم الذي يقتضيه «الإفراج» في النصوص الشعرية مثلاً<sup>(3)</sup>.

إن المبدأ الذي ينطلق منه الجرجاني في وصفه لظاهرة التقديم، سليم في عمومته - في نظر المتوكل - إلا أنه، مع ذلك، يبقى في حاجة إلى إيضاحين:

١- بناء على التمييز الذي سبق أن أشرونا إليه بين البنية الدالابا والبنية الإخباريا، للجملة. نقول إن التقديم لا يؤثر في «البنية الإخباريا». فعن نبأ مبدأ الجرجاني شريطة أن نفهم المقروئين «مفيد» و«بدل» على أنهما حاملتان لمفهومي «بلاقيين» مرتبطتين بعلاقة «القال» - «القام». ولتفهم تعنيان بلفظتان: «مؤثر في البنية الإخباريا للجملة».

٢- يغل الجرجاني التقديم انطلاقاً من المفهوم العام «العناية والاهتمام». وهذا المفهوم غير كاف في وصف هذه الظاهرة. إذ يؤدي إلى عدم التمييز (كما نبه إلى ذلك القاضي الفهري) بين التقديم في المجال الذي يلي الفعل والتقديم في المجال الذي يسبق الفعل وإلى الخلط. بالتالي، بين جعل ذات خصائص مابابا. ويمثل لهذا الخلط بالجملة الأتيان: <http://Archivebeta>

- قابل هذا خالد

- هذا قابل خالد

وفي تحليله للتفسير الذي يبرز به الجرجاني تقديم المفعول على الفاعل حين يراود الاهتمام والعناية به يلاحظ المتوكل أن المفهوم الذي يمكن أن يقابل مفهوم «الاهتمام» هو مفهوم «البؤرة». غير أنه عدل عن هذا التأويل بعد إعادة النظر فيما ذهب إليه الجرجاني وتغييره. ففاده ذلك إلى التأويل الآتي. يقول: « يفهم من النص أن «الهتم به» هو ما يتفانم التكم والمطاطب سمرفته ويشكل محط اهتمامهما. هاتان الخاصيتان من مقومات التمرير الذي يعطى في الدرس الحديث الوظيفية التداولية المحور»<sup>(4)</sup>.

ويستخلص مما سبق أن الواقع الذي يتوسط موقعي الفعل والفاعل (أي الواقع من هو البنية الرتبيا: ف من فا) موقع غير محايد تداوليا. وأن التكون الذي يحمله (التكون المفعول أوغيره) يعمل وظيفية تداوليا. وأن هذه الوظيفة هي الوظيفة «المحور». وهذا ما ساق له المتوكل أدلة لاحتياج. فادته إلى استنتاج أن الواقع من، في البنية الرتبيا ف من فا لا يحمله التكون المباد سواء أكان بؤرة جديد أم بؤرة مقابلا<sup>(5)</sup>.

لقد انطلق المتوكل من رأي الجرجاني وبين جوانب الاتفاق والاختلاف معه، ثم استدل باللاحظات التي ساقها على أن الكون الذي يتوسط في اللغة العربية الفصحى، بين الفعل والفاعل، مكون بحمل، بالإضافة إلى وظيفته الدلالية (أبوظبيية الدلالة والتركيبية) الوظيفية التداولية، المحور، وعلاوة على هذا الاستدلال يورد عاملاً آخر يوجب تبسيط مكون ما بين الفعل وفاعله، وهو عامل التعقيد القولي (Categorical complexity)، الذي يلعب دوراً في ترتيب المكونات داخل جمل اللغات الطبيعية، فالمكونات الأبسط مقولها، الضمائر، التركيبات الاسمية، تنزع إلى التقدم على المكونات الأعمد مقولها (التركيبات الاسمية المعقدة، الجمل) ويتجلى هذا المبدأ في سلمية من النوع الآتي:

ضمير لاصق < ضمير منفصل < مركب اسمي < مركب حرفي < مركب اسمي معقد < جملة<sup>(١١)</sup>.

تظهر الأمثلة السابقة أن المتوكل في حديثه عن ظاهرة التقديم والتأخير قد انطلق من رأي نحوي عربي هو الجرجاني، ثم استدل على صحة بعض ما ذهب إليه هذا النحوي. وبعض ما لم يوافق فيه النجاح، ثم عرض للجوانب التي يمكن أن تشارك بها عن تصورات القدماء مستقيماً، في ذلك، معطيات النحو الوظيفي، كما هو الشأن بالنسبة إلى مقولة «التعقيد القولي» وبكل ذلك يبني استدلاله على الجمع بين ما هو قديم وما هو حديث.

### الاستقراء التخاطبي

سمى المتوكل في كتاباته أيضاً إلى اختيار طريقة معينة لبعض ما اقترحه المفكرون اللغويون العرب القدماء، في مجالات محددة<sup>(١٢)</sup> إلى أي حد يمكن الأخذ بما اقترحوه، ومما عرض له في هذا الصدد ظاهرة الاستقراء التخاطبي التي نظر فيها من خلال اقتراحات السكاكي، وحاول أن يوازن بينها وبين بعض الاقتراحات المعاصرة بغية تدعيمها، فبعد أن عرض لافتقار جرابيس<sup>(١٣)</sup> في الموضوع، واقتراح سورل<sup>(١٤)</sup>، وظهورون ولاكوف<sup>(١٥)</sup>، وجد أن تلك الاقتراحات تظهر أن اللغويين العرب اتجهوا إلى ظاهرة الاستقراء التخاطبي في كل من علم النحو وعلم البلاغة وعلم الأصول، فتناول منها اقتراحات السكاكي حيث وجدها تعالفاً «عن باقي ما ورد في وصف الظاهرة بأنها تجاوز الملاحظة الصرف، وتحمل أهم بنود التحليل اللام للظاهرة، أي التحليل الذي يضبط علاقة المعنى «الصريح» بالمعنى المستلزم مفامياً، ويصف آلية الانتقال من الأول إلى الثاني وضع قواعد استلزامية واضحة. هذا بالإضافة إلى ميزة أخرى وهي أن تعقيد السكاكي للاستقراء التخاطبي وارد مؤطر داخل وصف لغوي شامل يطمح إلى تناول جميع المستويات اللغوية (الصوت، صرف، نحو معاني، بيان...)»<sup>(١٦)</sup>.

لقد انطلق السكاكي من المثالية الواردة في الفكر اللغوي العربي القديم بوجه عام، والتي يقسم الكلام بمقتضاها إلى «خير» و«إششاء» وقد اقتصر بالتسمية إلى الشق الثاني من تلك المثالية على «المطلب» الذي يضعه مقابل «الخير». فينزع كلا من القسمين إلى أنواع، يضع لكل

## معايير اللغة العربية مع المعاني الأصلية

نوع منها شروطاً مفاهيمية تتحكم في إنجازها، أي هي أجزائه مطابقة لمقتضى الحال. ويتفرع عن هذه الأنواع قسمها افراض «تولد» في حالة إجراء الكلام على خلاف ما يقتضيه الحال.

وبعد أن عرض المتوكل لافتراحات المسكافي بخصوص أنواع الطلب الأصلية، وأغراضه الفرعية (مع تركيزه بشكل أساسي على نوع أصلي واحد: الاستهلام)، يخلص إلى تقويم افتراحات المسكافي، واستخلاص قيمة ما يقترحه بالنسبة إلى الوصف الكافي لظاهرة الاستلزام التخاطبي (ونكّل ظاهرة لغوية على الإطلاق)، ينتهي أن يستجيب التحليل لمجموعة من الشروط النظرية والتجريبية، غير أن المتوكل يكتفي من تلك الشروط بشرط ضروري يمكن من الإجابة عن السؤالين:

١- كيف تتم عملية الاستلزام في حد ذاتها؟

أي كيف يمكن لجملة ما أن تعمل بالإضافة إلى معناها المباشر المدلول عليه بصيغتها معنى آخر.

٢- ما هو بالظبط المعنى المستلزم؟ أو بعبارة أخرى كيف يمكن التيقّ بمناهية المعنى العلى الذي تستلزمه الجملة تخاطبياً<sup>(١٢)</sup>.

خلص المتوكل من مقارنته بين تحليل المسكافي وتحليل جرايس على مستوى المبدأ العام إلى

ما يلي: «تعلّل افتراحات المسكافي:

- أولاً، بدقتها.

- وثانياً، بدقتها التمييزية.

تعلّل بالدقة لأن الشروط المؤدية لحدوثها إلى الانتقال من معنى إلى آخر شروط فهم فصيلة معينة من الجمل، وهي الجمل الطليقية، بل لهم كل معنى معينه من معاني الطلب الخمسة وهذه الدرجة من الدقة لا نجدها فيما نطلق. في افتراحات جرايس التي ركّز فيها، رغم ما تطمح إليه من عموم، على قواعد الخطاب المتعلقة بالجمل الخبرية، والتي لا تصلح بالتالي، إلا لوصف الاستلزام عن خلق قاعدة من قواعد الخطاب الإخباري.

وتعلّل بقدرة معينة على التيقّ، من حيث إنها تمكن انطلاقاً من ربط الخرق بامتثال إجراء المعنى الأصلي من الجزم بحصول الاستلزام، أي بحصول الانتقال القطعي من المعنى الأصلي إلى معنى آخر مناسب للمقام، وتمكن بالتالي من تلافي إمكان «إلغاء» الاستلزام، الذي يشكل بالنسبة إلى جرايس إحدى خصائص الاستلزام والتي يجب اعتبارها من قواعد التقعيد لهذه الظاهرة<sup>(١٣)</sup>.

وجواباً عن السؤال الثاني (أي كيفية ضبط المعنى المستلزم) أشار المتوكل إلى رأي ضروردين ولاكوف، ثم إلى رأي سورلي. وهي آراء تستهدف الوصول إلى النهاية نفسها<sup>(١٤)</sup>. ليصل إلى عرض موقف المسكافي في هذا الشق من الإشكال، ولاحسب، «أنه يكتفي في الغالب الأعم من الأحوال، بذكر المعاني المتفرعة عن المعاني الطلبية الأصلية، زجر، إنكار، وعيد، تهديد استبطاء... إلخ» مع إعطائها أوصافاً عامة مثل «ما يناسب المقام» أو «ما يتولد بصورة فرائض الأحوال».



هذا النوع من التعميد غير المضبوط، المرتكز على معلومات المقامات المختلفة (أوفرائن الأحوال) لا يمكن من الوصول إلى القواعد أو التعميمات المنشودة التي تكمن أهم مبررات وضعها هي الاستثناء بالذات عما يسمى بقرائن الأحوال<sup>(٢٣)</sup>.

إن تحديد السكائي المرتكز على معلومات المقامات المختلفة (أوفرائن الأحوال) لا يمكن من الوصول إلى القواعد أو التعميمات المنشودة التي تكمن أهم مبررات وضعها هي الاستثناء بالذات عما يسمى بقرائن الأحوال، غير مضبوط، إلا أن اقتراحاته، لا تظلمون إيهامات تمكن من الاستثناء عن قرائن الأحوال (أعطى الأقل في تقليص دورها) هي تحديد المعنى التنقل إليه. فائمة أمثلة يشير السكائي أثناء تحليلها إلى أن المعنى المتولد هو المعنى الذي يقابل أحد شروط إجرائه شرط المعنى الأصل المطروح<sup>(٢٤)</sup>.

اهتداء بإشارات السكائي هذه يمكن الوصول إلى وضع قواعد انطلاقاً من «تعميمات» من النوع الآتي:

التعميم ١: «تنقل الجملة من الدلالة على معناها الأصلي (س) إلى آخر (ص) بالانتقال خرقاً، من أحد شروط إجراء (س) إلى ما يقابله من شروط إجراء (ص)». ويمكن اشتقاقها من هذا التعميم الكلي صوغ تعميمات جزئية تخص الانتقال من معنى معين إلى معنى معين تورد منها، على سبيل المثال، التعميم الآتي:

التعميم ٢: «تنقل الجملة الاستثنائية من الدلالة على الأحوال إلى الدلالة على المعنى بالانتقال خرقاً، من شرط، طلب ممكن الحصول، إلى شرط، طلب غير ممكن الحصول<sup>(٢٥)</sup>».

إن هذه التعميمات المهدى إليها من إشارات السكائي تبدو هي مرحلة أولية من الفحص معقولة، في نظر المتوكل، ومع ذلك فإنه يرى من المفروض إعادة النظر فيها على الشكل التالي:

أولاً: أن يعاد النظر في شروط إجراء المعاني على الأصل خبرية كانت أم طلبية: بإضافة شروط أخرى إلى ما يقترحه السكائي بالنسبة إلى بعض المعاني (معاني الطلب على الخصوص).

ووضع شروط لإجراء بعض المعاني التي لم يوفق السكائي في قواعد إجرائها (كالتأجير، والتوريد، والتهديد، والاستبطاء وغيرها) حتى يتملى ضبط عملية الانتقال بين معنى وآخر بضبط الشرط التنقل منه إلى الشرط التنقل إليه.

ثانياً: تمحيص كفاية هذه التعميمات في وصف الظاهرة لا باعتبارها ظاهرة من ظواهر اللغة العربية فحسب بل باعتبارها كذلك ظاهرة كلية.

ثالثاً: أن يوازن بينها وبين التعقيلات الحديثة التي عرضنا لبعضها باختصار، بكيفية أدق، لينتهي إلى أي حد يمكن طرح الأولى بديلاً للثانية<sup>(٢٦)</sup>.

## فجاء الله العربية مع السانك الوظيفي

إن التوكول ينتصر من خلال عرضة لظاهرة الاستنزاف التخاطبي لبعض موافق السانكي على جرائس، ثم يعود ليهت في مكان آخر أن تحديد السانكي لبعض القضايا «غير مضبوط» ثم يهتدي مجددا بأراء السانكي إلى وضع تعميمات يفتقد بها للظاهرة عينها (الاستنزاف التخاطبي) ليقترح، في الأخير، بعض الخصائص التي تقتضيها خصائص اللغات الطبيعية. وهذا يكلف عن مجادلة عميقة ومحاورة علمية دقيقة في تحليل التوكول.

قضايا أخرى:

يظهر اهتمام التوكول أيضا بالثراء اللغوي العربي في عرضه لترتيب المكونات داخل الجملة، حيث يتم الترتيب بمقتضى العوامل الآتية:

- الوظائف التركيبية

- الوظائف التداولية

- حجم المكونات.

غير أنه لاحظ، إسهام الوظائف الدالية في الترتيب، كما تنص على ذلك إشارات النقاد بقول: «إن إشارة النقاد القدماء إلى إسهام الوظائف الدالية كوظيفة الزمان والمكان وغيرها، في تحديد رتبة المكونات لا تخلو، حذسا، من زور»<sup>13</sup>. كما لاحظ، بخصوص معلومة إسهام وظيفة المحور أن فرضية أسبقية المكون الفاعل على غيره من المكونات هي أخذ الوظيفة التداولية المحور يركبه عنصر النقاد العرب التماسا مع الفرضية الأولى «مبتدأ» والثاني «مبتدأ إليه»<sup>14</sup>.

مفعول	فاعل
مستقبل	
مستفهد	
زمان	
«	

سلمية إسهام وظيفة المحور

فيما يتعلق بالمكونات التي يمكن تمييزها، تطرق التوكول إلى بؤرة المقابلة ولاحظ أن ثمة قندين اثنين يضيطان إسهام هذه الوظيفة في البنيات الوصلية، ويشترط، حسب هذين القندين أن يكون المبدأ، في هذا النقط، من البنيات قابلا لأخذ الحالة الإعرابية «الرفع» وأن يكون قابلا «للاضمار» ويستعبر التوكول هذين القندين مما ورد في كتب النحاة العرب القديم حول شروط ما أسماء النحاة بالزحطة أو الإخبار بالذي<sup>15</sup>

## مساهمة المتوكل في إغناء النحو الوظيفي

أولاً : نموذج ١٩٧٨ :

قدم المتوكل مجموعة من الاقتراحات والمراجعات لما ضمنه نموذج ذلك ١٩٧٨ ، وهو ما ساهم في إغناء النموذج وتطويره ومن ذلك :

### إستاد الوظائف : قيد أحادية الإغناء

وضع سييمون ذلك ١٩٧٨ بالنسبة إلى إستاد الوظائف الدلالية والوظائف التركيبية والوظائف التداولية القيد الآتي : «تشهد إلى موضوعات البنية الحميمية الوظائف الدلالية والوظائف التركيبية والوظائف التداولية ، شريطة ألا يستند لكل موضوع أكثر من وظائف ثلاث ، وظيفة دلالية ووظيفة تركيبية ووظيفة تداولية» .

يستفاد من هذا القيد الذي وضعه ذلك ، في نظر المتوكل ، أنه لا يمكن أن يحمل مكون واحد أكثر من وظيفة واحدة من كل نوع من أنواع الوظائف الثلاث : الوظائف الدلالية والوظائف التركيبية والوظائف التداولية ، فلا يمكن أن يحمل مكون واحد الوظيفتين الفاعل والمفعول ، كما لا يمكن أن يحمل الموضوع نفسه وظيفتي الميزة والمحمور .

ولتتصيم القيد الذي اقترحه ذلك **اقترح المتوكل** قيداً آخر مستوحى من قيد «أحادية الإستاد» كما اقترحه بيريمان (Bierman ١٩٨٠) ، يقول المتوكل : «تحمل موضوعات البنية الحميمية وظائف دلالية ووظائف تركيبية ووظائف تداولية على الأقل أن :

- ١- لا موضوع يحمل أكثر من وظيفة واحدة من كل نوع من الوظائف الثلاث في نفس الحمل .
- ٢- لا وظيفة تستند إلى أكثر من موضوع داخل نفس الحمل» .<sup>(١٦)</sup>

إن القيد المقترح من لدن المتوكل يصدق بشقيه على الوظائف الدلالية والوظائف التركيبية ، إلا أنه لا يصدق على الوظائف التداولية إلا بالنسبة إلى الشق الأول<sup>(١٧)</sup> .

### مستوى الوظائف التداولية

اقترح ذلك بالنسبة إلى المستوى الوظيفي الثالث ، مستوى الوظائف التداولية ، أربع وظائف : البتداء ، والذيل ، والميزة ، والمحمور ، وقد اعتبر الوظيفتين الأوليين وظيفتين خارجيتين بالنسبة إلى الحمل ، واعتبر الوظيفتين التاليفيتين وظيفتين داخليتين ، بمعنى أن الوظيفتين الأوليين تستندان إلى مكونين لا يعتبران جزأين من الحمل ذاته . وقد اقترح المتوكل أن تضاف إلى الوظيفتين التداوليتين الخارجيتين وظيفة «النادى»<sup>(١٨)</sup> ، التي يعتبرها واردة بالنسبة إلى نحو وظيفي كاف لا توصف اللغة العربية فحسب بل كذلك توصف اللغات الطبيعية عامة ، يقول : «نرى أن من الواجب أن تضاف إلى الوظائف التداولية الأربع المقترحة ، في إطار التحاليل الوظيفي وظيفة خامسة ، وظيفية «النادى» ، ويركز اقتراحنا إضافة هذه الوظيفة أن الوصف اللغوي

## نماذج اللغة العربية في النسخة الوظيفية

المساحي إلى الكفاية لا يمكن أن يغفل التكون المتأدي لوزوده في مناطق اللغات الطبيعية، والتي خصائصه هي بعضها كالتفاهة العربية، على سبيل المثال<sup>32</sup>.

على أساس هذا الاقتراح أصبحت الوظائف التداولية طمعاً، اثنتين داخليتين: البؤرة والمحور، وثلاثاً خارجية: التبداء والذيل والنهاد.

ولم يكتفِ المتوكل باقتراح وظيفة النهاد، بل اقترح أيضاً التمييز داخل البؤرة نفسها بين «بؤرة الجديد» و«بؤرة مقابلة» من حيث نوعية البؤرة، وبين بؤرة التكون و«بؤرة التحمل» من حيث مجال التأثير.

إن التمييز بين «بؤرة الجديد» و«بؤرة المقابلة» كاف لوصف البنيات المبارة في اللغة العربية، وهي عدد كبير من اللغات الطبيعية، وبذلك يتمنى تحقيق «الكفاية التغطية»، وهي من الأهداف التي يسعى النحو الوظيفي إليها<sup>33</sup>.

## الوظيفة الذيل

تعتبر وظيفة الذيل في النحو الوظيفي وظيفة تداولية شأنها في ذلك شأن وظائف أخرى كالابتداء، والبؤرة والمحور، وبمثل المتوكل لهذه الوظيفة «لجعل الأتية»:

1- أ- أخوه مسافر، زيد.

ب- قابلت أخاه عمرو.

2- أ- نجح، الطالبان.

ب- تقيوا، الطلبة.

3- أ- سافر زيد، مملوكه.

ب- قرأت الكتاب، نصفه.

ج - أعجبت بخالد، علمه.

4- أ- قابلت اليوم زيدا، بل خالد.

ب- زارني خالد، بل عمرو.

5- أ- سافر زيد هذا الصيف، بل مكة في البيت.

فقد اعتمد المتوكل في تحليله لخصائص الوظيفة التداولية «الذيل» على ما ورد في كتاب سيمون ديك (1978).

بخصوص المكونات المشددة، في الجمل السابقة، يعتبرها النحاة القدماء تحمل وظائف مختلفة (وظيفة «الابتداء المؤخر» ووظيفة «البل» ووظيفة «الضرب به»، غير أن المتوكل يعتبر تلك العبارات، على خلاف خصائصها البنيوية حاملة لوظيفة تداولية واحدة هي وظيفة الذيل، ويرجع الاختلاف البنيوي - في نظر المتوكل - إلى اختلاف الأنوار التي يقوم بها التكون على مستوى البنية الإخبارية للجمل.

للاعتبارات السابقة يرى التوكل في التعريف الذي اقترحه ذلك: «يحمل الذيل المعلومة التي توضح معلومة داخل الحمل أوتعدلها» والذي يظهر منه أن التكون الذيل يقوم على مستوى البنية الإخبارية للجملة بدورين: دور توضيح ودور تعديل - يحتاج إلى تعديل لوجود حالات في اللغة العربية (البنيات الإضرابية) تمثل لها بالجمال السابقة مثلاً- يقوم فيها التكون الذيل بدور التصحيح، ولذلك يتعين تعديل التعريف السابق بهذا الشكل «يحمل الذيل المعلومة التي توضح معلومة داخل الحمل أوتعدلها أوتصححها»<sup>(٣٦)</sup>.

انطلاقاً من هذا التعديل تصبح الوظيفة الذيل حسب اقتراح التوكل ثلاثة أنواع «ذيل التوضيح» و«ذيل التعديل» و«ذيل التصحيح»، ويركز التمييز بين هذه الأنواع: أنها تطابق ثلاث عمليات إنتاج خطاب مختلفة أنها تظهر في بنيات متميزة<sup>(٣٧)</sup>.

تالياً: النموذج التالي: ١٩٨٩

القوة اللفظية في استعمال اللغة الطبيعية:

من أهم الافتراضات الثابتة في بناء نموذج مستعمل اللغة الطبيعية افتراض القابلية. وقد تضمن اقتراح ذلك (١٩٨٩) خمسة قوالب هي: القالب النحوي والقالب المنطقي والقالب المعرفي والقالب الإدراكي والقالب الاجتماعي. وهذه القوالب تصطبغ بوصف الملكات الخمس التي تتألف منها القدرة التواصلية مستعمل اللغة الطبيعية. إن مكونات نموذج مستعمل اللغة الطبيعية تشتغل بشكل قالي. كما نل على ذلك تسميتها «حيث يستغل كل مكون عن المكونات الأخرى، من حيث مبادئه وإلياته، تكن هذه المكونات جميعها تتفاعل فيما بينها حيث يمكن أن يكون «خرج» كل مكون «دخل» لغيره. ويتكون كل قالب من القوالب الخمسة من «قوالبات» يتكفل كل منها بفرع من فروع الملكة التي هو مرصود لوصفها. مثال ذلك أن ذلك (١٩٨٩) يقسم القالب المنطقي إلى قوالب فرعية أو قوالبات. حسب طيفات الجملة الأربع، فيميز بين المحمولات ومنطق الحدود ومنطق المحمول ومنطق القضايا ومنطق القوى الإنجازية. في هذا التصور للقالب المنطقي ترصد، مثلاً، عملية «الاستلزام الحوارية»، أي الانتقال من قوة إنجازية حرفية إلى قوة إنجازية أخرى يحكمها للقاب، في قالب منطق القوى الإنجازية»<sup>(٣٨)</sup>.

إن قائمة القوالب التي تضمنها نموذج مستعملي اللغة الطبيعية عند ذلك بقيت مفتوحة. وهذا ما قاد اقتراحات أخرى<sup>(٣٩)</sup> لتكفل برصد ملكات أخرى لها دور في عملية التواصل القوي. في هذا الإطار يدرج اقتراح التوكل إضافة «قالب شعري» وظيفته رصد الملكة الشعرية لدى مستعملي اللغة الطبيعية، ويكفلهم من إنتاج وفهم ما يسمى «الخطاب الشعري» (أو الفني بوجه عام).

## مقاربة اللغة العربية في العناية الوظيفية

ويقوم اقتراح الشكل «على افتراض أن الملكة الشعرية ليست إلا فرعاً من فروع القدرة التواصلية، تتوافر بالقوة لدى جميع مستعملي اللغة الطبيعية، وإن كان «تفعيلها» يتم حسب سلمية متفاوت درجتها بين الشكلم «العادي» و«الأدبي» ليست ولقد قدرة أخرى غير قدرة التواصل المشتركة، وأنه يصبح، بالتالي، جزءاً من موضوع النظرية اللسانية ذاتها. من مزايا هذا الافتراض، إن صح، أنه يوفر علينا وضع نظرية (أو نظريات) تخص هذا النمط الخطابي بعينه، حيث يصبح من الممكن أن نشطّلج النظرية اللسانية نفسها (كنظرية النحوالوظيفية) بوصف الخطاب الطبيعي بجميع انماطه بتشغيل معين للقوالب التي تتضمنها»<sup>(14)</sup>.

بإضافة هذا القالب الذي اقترحه الشكل أصبح نموذج مستعملي اللغة الطبيعية على هذا الشكل<sup>(15)</sup>:



في إطار الاهتمام بالقوالب دائماً اقترح للتوكل تزويد القالب اللغوي بقالب فرعي اسمه «المنطق النصي»، وحدد وظيفته هي رصد العلاقات الاستدلالية التي يمكن أن تقوم لا بين جملة وأخرى، بل بين نص ونص أو قطعة وقطعة أخرى من النص نفسه<sup>(16)</sup> كما يلتزم كذلك أن القالب الاجتماعي يتضمن أنواع المعلومات التي توفرها الملكة الاجتماعية، ثلاثة قوالب فرعية: قالب العناصر الاجتماعية - الثقافية الكلية، وقالب العناصر الاجتماعية - الثقافية العامة، وقالب العناصر الاجتماعية - الثقافية الخاصة، ويرجع للتوكل أن تكون القوالب الأخرى قابلة للتفريع نفسه، بحيث يشمل كل قالب منها قوالب فرعية لتفاعل فيما بينها للاستطلاع بمهمة القالب ككل.

### اشتغال القوالب

في عرضه لتكوين نموذج مستعملي اللغة الطبيعية، وللقوالب التي يتضمنها، تحدث ذلك عن كيفية اشتغال النموذج وعن نوع العلاقات التي تربط بين مختلف قوالبه أثناء عمليات إنتاج

العبارة اللغوية وتأويلها، وقد لاحظ المتوكل أن ذلك لم يفصل في كيفية اشتغال هذا النموذج. ولعل هذا الفراغ قدّم المتوكل<sup>131</sup> تصورات جديدة للعلاقة الناطقة للتفاعل بين الطوائف أثناء عملية التأويل.

### إسناد التبر والتفهم:

قدّم ذلك (1999) اقتراحات لصياغة القواعد الصرفية وقواعد النطق، كما تناول مسطرتي إسناد التبر والتفهم بالتفصيل. فبدر أن ما اقترحه ذلك يقدم صياغة ضرورية للقواعد المسؤولة عن إسناد هاتين المستويين، وهي هذا العدد اقترح المتوكل أن تصاغ قواعد كل من التبر والتفهم طبقاً للصورة العامة التي اقترحها ذلك لصياغة القواعد الصرفية، وقد قام بهذا الاقتراح مستنداً إلى التماثل في كون القواعد التطريزية تقوم أيضاً على فكرة أن مخصصاً ما (إحدى الوظائف التداولية بالنسبة إلى التبر والقوة الإنجازية بالنسبة إلى التفهم) إذا أخذ مجالا له مكوناً من مكونات الجملة، أو الجملة كاملة أخذ التكون التبر والجملة التفهم، على أساس صحة هذا الافتراض، ويصوغ قاعدتي إسناد التبر والتفهم على النحو التالي:



### قاعدة إسناد التفهم

أ - خبر/ أمر [ج] = ج

ب - ... [ج] = ج

تفيد القاعدة الأولى أن أي مكون يحمل وظيفة المؤثرة أو إحدى الوظائف المحورية ما عدا المعطى المحور يسند إليه التبر. أما القاعدة الثانية فمفادها أن الجمل الخبرية والأمرية تأخذ تفهماً متشابهاً، في حين أن الجمل الاستفهامية تأخذ تفهماً متضاداً<sup>132</sup>.

### صيغة التعجب:

خالف المتوكل ذلك في تحليله للجمل التعجبية، فليس التعجب نمطاً جملياً يقابل الخبر والاستفهام والأمر، ولا هو قوة إنجازية يقابل السؤال والوعد والوعيد والإنذار وغير ذلك، بل التعجب - في نظر المتوكل - وجه من الوجوه القسومية يعبر به المتكلم عن موقفه من فعوى التقنية. كان يستحسن ويستحب أو يندعش. أما الجملة التعجبية فهي جملة خبرية<sup>133</sup>.

## مناهج البحث العربية في المنهج الوظيفي

فقد يتحقق التعجب في شكل عبارات دالة على التعجب، كما في الجملة (١):

١- عجبا، صافح خالد خصمه!

ويمكن أن يصر عن التعجب بفعل مستعمل استعمالا إنجاريا، كما هو الشأن في الجملة (٢):

٢- أعجب أن صافح خالد خصمه!

لكن التعبير عن التعجب يكون غالبا بواسطة صيغ معلومة بالصيغ المعتل لها بالجميل الآتية:

٣- ما أجمل هذا!

٤- أعظم هذا!

٥- إن هذا الشئ معتزا!

إن استدلال المتوكل على خلافه مع دليله، قلده إلى إدراج التعجب فئة ثالثة من فئات السمات

الوظيفية الذاتية، على أساس أن التعجب وجه ذاتي وليس قوة إنجارية، كما درج على اعتباره

في أدبيات النحويين (ديك ١٩٨٩ - ١٩٩٧)، واعتمادا على اقتراح المتوكل تكون الجملة ٦

و ٧ و ٨ جملا خبرية من حيث القوة الإنجارية تعجبية من حيث الوجه:

٦- ما أجمل حيون هذا!

٧- أعظم بذلك الرجل!

٨- كم ذا أريد وما أريد! (٢٠٠٩).

ARCHIVE

### الوظائف اللغوية:

يميز في أدبيات النحويين (ديك ١٩٨٩) بين أربعة أصناف من المحاور: «محور جديد»

و«محور معطى» و«محور فرعي» و«محور معاد». يوضح هذه الأصناف الأربعة من المحاور

الرسم التالي (٢٠٠٩):



وقد أشرنا آنفا إلى أن ديك (١٩٧٨) اقترح وظيفة بؤرة واحدة تعتمد إلى التكوين الحامل

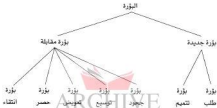
للمعلومة «الجديدة» أي المعلومة غير المدرجة في مخزون المخاطب، فميز أن استدلالات

المتوكل (٢٠٠٩) تبين أن وظيفة واحدة لا تكفي لرصد كل خصائص التركيب البؤرية في اللغة

العربية أوهي لغات أخرى، فالرصد الكافي لهذه الضروب من التركيب يتعين التمييز بين بؤرتين



رئيسيتين التئمتين «بؤرة جديدة» و«بؤرة مقابلة»، وهو الاقتراح الذي تبناه ذلك (١٩٨٩) والذي ارتأى، بعد ذلك، أن يقسم وظيفة بؤرة المقابلة إلى وظائف فرعية ثم أصناف المتوكل<sup>(١٢٠)</sup> إلى ما اقترحه ذلك وظائف فرعية أخرى خاصة ما سماء «بؤرة الجعود»، كما استدل على ضرورة التمييز داخل بؤرة الجديد نفسها بين وظائفين فرعيتين «بؤرة الطلب» و«بؤرة التعميم»، وهو الاقتراح الذي تبناه ذلك أيضا<sup>(١٢١)</sup>، لتصبح للتسميات البؤرة على هذا الشكل<sup>(١٢٢)</sup>:



<http://Archivebeta.Sakhrvit.com>

تلك أهم قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية كما عبرت عنها كتابات الدكتور أحمد المتوكل، وهي قضايا تعكس أهمية المشروع اللساني المتوكل، ليس فقط بالنسبة إلى اللغة العربية، بل بالنسبة إلى اللسانيات الوظيفية، فقد نرى من خلال التحليل أن الباحث أسهم بشكل فعال في تطوير النحو الوظيفي اعتماداً على بعض قضايا اللغة العربية، وهو ما يعني أن إمكان دمج البحث اللساني العربي في البحث اللساني الغربي يبقى أمراً ممكناً إذا نهى البحث قواعد المصالح العلمية.

## هوامش البحث

- 1 مصطفى طغلان، «اللسانيات العربية الحديثة - دراسة نقدية في المصادر والأسس النظرية والمنهجية»، جامعة القصين الثاني - عين الشق، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم 1 من 2004.
- 2 تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1994، ص 277.
- 3 المرجع نفسه، 91.
- 4 أمثلة هذه التسوية من الدكتور مصطفى طغلان، الذي يعتمد علىانيات التراث الكتابية اللسانية التي تتخذ التراث القوي العربي القديم في شموليته موضوعا لدراساته المنوعة، أما النهج الذي يعتمد منه أصحاب هذه الكتابة فهو ما يعرف عادة بمنهج التراث أو إعادة التراث، ومن نماذج لانيات التراث وأعمالها قراءات التصورات القوية العربية القديمة وثأريها، مثل ما وصل إليه البحث اللساني الحديث والتفكير بين شائع الفكر القوي القديم والتطورات اللسانية الحديثة، وبالتالي إخراجها في حلة جديدة تبرز قيمتها التاريخية والمضاربة، لتزيد من التضاميل حول هذا الموضوع ينظر اللسانيات العربية الحديثة، ص 99 وكذلك الفصل السادس.
- 5 من الكتابات التي سارت على هذا النهج، - نهال الوسي: نظرية النحو العربية في ضوء، متابعي الفكر القوي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1 (1990/1991).
- 6 - عدنان بن طول، اللغة والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987.
- 7 مصطفى طغلان، اللسانيات العربية الحديثة 2004-2004.
- 8 تم عرض في هذه الدراسة لا أمثلة من التراث، ولكن الرجوع إلى الأبحاث المذكورة للإطلاع على أعمال أخرى للدكتور أحمد التوكيل والتعاون المنهجية والتحليلية، على ما ذكره مجموعة أخرى من الفئات، ونشير إلى أننا كلفينا بذكر الكتاب والتاريخ نظري، ويمكن للشارع أن يجد إجابة كاملة على الكتاب في الصفحة المصادر والمراجع.
- 9 N.Chomsky, Barriers, Cambridge, MIT Press 1986, p.40.
- 10 N. Chomsky, Aspects de la théorie syntaxique, Tr de l'anglais par Claude Milner, Paris, Ed Seuil, 1971, p. 12, (1965).
- 11 D.Hymes, Vers la compétence de la communication, Tr de l'anglais par France - Mulgier, Paris, Hatier, 1974.
- 12 أحمد التوكيل، اللسانيات الوظيفية - مدخل نظري، منشورات مكا، 1999، 91.
- 13 S. Dik, The theory of functional grammar, North Holland: Amsterdam 1978: p.1-2.
- 14 عز الدين البوشليطي، فترة النظم النواظيرية، أطروحة تليل الدكتوراه بعثت مناهج وكافة الآداب بتونس، 77.
- 15 للإطلاع على المبادئ المنهجية التي تساعد على بلوغ النموذج الحاسوبي بتفسير كتابات ديسك والتوكيل والبوشليطي.
- 16 S.Dik, The Lexicon in Computational Functional Grammar, Institute for Linguistics University of Amsterdam 1989 p.3.
- 17 N.Chomsky, Aspects de la théorie syntaxique - p.44.
- 18 المرجع نفسه، ص 1.

- 10 S. Dör. Functional grammar. North Holland, Amsterdam 1978. p7.
- 11 أحمد المتوكّل: الوظيفيات التداولية في اللغة العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء 1988، ص:9.
- 12 المرجع نفسه، ص:1.
- 13 مصطفى طلفان: استراتيجيات الآراء والسياسيات: التراث، جريدة أنوار الثقافي (الطوبى)، العدد 31، السنة 1987.
- 14 ينظر لتصيل ذلك في أحمد المتوكّل: قضايا معاصرة: الشركة المغربية للتأليفين المتخصصين، الطبعة الأولى، 1988.
- 15 مصطفى طلفان: اللسانيات العربية الحديثة، ص:199.
- 16 ينظر كتاب أحمد علي: توثيق المقدمة للعلاقي، منشورات دار المعاني، طيفان 1988/1978، ص 207-229.
- 17 مصطفى طلفان: اللسانيات العربية الحديثة، ص:399.
- 18 أحمد المتوكّل: اللسانيات الوظيفية، ص:199.
- 19 أحمد المتوكّل: دراسات في نحو اللغة العربية والوظيفي، دار الثقافة، الدار البيضاء 1987، ص:2-3.
- 20 ينظر لتصيل المتوكّل لهذا القضايا في كتاب: من البنية الصورية إلى البنية الشكلية، الوظيفية المتكامل في اللغة العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء 1987.
- 21 مصطفى طلفان: اللسانيات العربية الحديثة، ص:79.
- 22 أحمد المتوكّل: استيعاب المتكامل الوظيفي في اللسانيات الحديثة، اللسانيات الوظيفية نموذجاً، مجلة المناظرة، ص:89.
- 23 أحمد المتوكّل: الوظيفيات: التداولية في اللغة العربية، ص:23.
- 24 المرجع نفسه، ص:23 و24.
- 25 المرجع نفسه، ص:99.
- 26 المرجع نفسه، ص:99.
- 27 المرجع نفسه، ص:99.
- 28 تعتبر عبارة ما «إحالية» إذا كان المخاطب قادراً على التعرف على ما تحيل عليه العبارة، أي إذا كانت الظروف التي تحدثها العبارة كافية لجعل المخاطب يهتدي إلى الحال عليه المقصود، سواء كان هذا الحال عليه طرفاً معيّناً من مجموعة أم مجموعة برمتها، ويحل المتوكّل الحالة الأولى، أي زيد، قام اليوم، وللحالة الثانية، أي الإكتمان، قد تألفت من سطحه، ينظر أحمد المتوكّل: الوظيفيات التداولية في اللغة العربية، ص:199.
- 29 يتعقد بذلك أنه بالقدر الذي يتناسب فيه التكامل والمخاطب «معرفة مشتركة» فالعبارة نفسها تكون «إحالية» في وضع تعليمي، ولكن غير كافية في وضع تعليمي آخر، كزيد من التصيل، ينظر: المتوكّل: الوظيفيات: التداولية في اللغة العربية، ص:199.
- 30 أحمد المتوكّل: الوظيفيات: التداولية في اللغة العربية، ص:199.
- 31 معرفة الفرق بين البناء والمحرور ينظر: المتوكّل: الوظيفيات: التداولية في اللغة العربية، ص:199 و197.
- 32 معرفة هذا التشابه، ينظر: أحمد المتوكّل: الوظيفيات: التداولية في اللغة العربية، ص:199.
- 33 المرجع نفسه، ص:199.
- 34 المرجع نفسه، ص:199.
- 35 المرجع نفسه، ص:199.
- 36 المرجع نفسه، ص:199.
- 37 المرجع نفسه، ص:199.

46. المرجع نفسه، ص: ١٦٠.
47. المرجع نفسه، ص: ١٦٥-١٦٦.
48. يقول الجرجاني: «واعلم أن من الخطأ أن يقدم الأمر في التقديم الطبي، وأما قوله على فسمي: فهو مفعول مفعلة في بعض الكلام وغير مفعلة في بعض، وإن يقال ثارة بالعناية وأخرى بأنه توسعة على الشاهد والكتاب على تطور هذا قولاًه ولذلك سيجيء، ذلك من الوجود أن يكون في جملة النظم ما يدل ثارة ولا يدل أخرى، فعلى ثبت في التقديم المفعول، مثلاً، على الفعل في كثير من الكلام أنه قد انضمت بفائدة لا تكون تلك الفائدة مع التأخير، فقد وجب أن تكون تلك القضية في كل شيء وكل حال، ومن مميّز من يجعل التقديم وترك التقديم سواء أن يدعي أنه كذلك في صميم الأموال، فليما أن يجمعه بين يدي فليزعم أنه الفائدة في بعضها، وللتصرف في الخط من غير معنى في بعض، فعمداً ينبغي أن يرد على من يقول به: (الجرجاني، دلائل الإحصان، القاهرة، د.ت، ص: ٢٧، نقلاً عن المتوكّل، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفية، ص: ٢٧).
49. يقدر الجرجاني ما ذهب إليه بهذا الخصوص (العناية والأهتمام) بقوله: «قال صاحب الكتاب وهو يذكر الفاعل والفعل، فكانهم يقدمون الذي يوثق أهم لهم وهم يشكك أنه، وإن كان جميعاً بهما فلهما ويشتبهان، ولم يذكر في ذلك مثلاً»، وقال الجرجاني: «إن معنى الفاعل أنه يكون من أعراض النفس في فعل ما أن يقع واتصال بهونه ولا يرد أن من أوقفه، كمثل ما ينشأ من حال الخارجي يخرج فوعيته في الأرض ويستند فيكون منه الآتي، أهم يردون فله ولا يردون من كان الفاعل منه، فإذا قيل واره، مريد الإظهار بذلك فإنه يقدم ذكر الخارجي، فقول: «قال صاحبنا: «ولا يقول: «أقبل في الخارجي، لأنه يعلم من حاله أن الذي هم متوقعون له، ويستدلون أنه من الخارج، وقول: «أقبل في... (الجرجاني، دلائل الإحصان، ص: ٢٠، نقلاً عن أحمد المتوكّل، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفية، ص: ٢٧).
50. أحمد المتوكّل، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفية، ص: ٢٧.
51. المرجع نفسه، ص: ٢٢.
52. المرجع نفسه، ص: ٢٣.
53. المرجع نفسه، ص: ٢٣ و٢١.
54. المرجع نفسه، ص: ٢٣.
55. يرى جرابس أن كل حوار يقوم على مبدأ عام ينضج له كل من المتحاورين إسهامه في الحوار، وهو ما يسميه بمبدأ التعاون، (Cooperative Principle)، ويقترح من هذا المبدأ العام قواعد أربع (قاعدة الكم وقاعدة الكيف وقاعدة الزود وقاعدة الكيفية) تضبط الخطاب في القضايا العارية، ويقترح جرابس أن يوصف ظاهرة الاستلزام التعاوني انطلاقاً من مبدأ التعاون والقواعد المنقولة منه باعتباره أن مصدر الاستلزام هو الحق المنصوص لإحدى القواعد الأربع مع احترام المبدأ العام، مبدأ التعاون، (ينظر كتابه: 1975 (Driver, Logic and Conversation in P.Cole and J.Morgan) (نقلاً عن المتوكّل، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفية، ص: ٢٤).
56. يصف سول: «الأفعال القوية، متلزم، أفعالاً قوية مباشرة، وأفعالاً لوية «غير مباشرة» ويقترح انطلاقاً من هذا التصنيف لسمة من القواعد الاستدلالية يوصف قدرة الخطاب على استنتاج وإيراد الفعل غير المباشر التميز في مقام معين أو في طبقة معيّنة معينة (J.Searle: Indirect Speech Acts in P.Cole and J.Morgan 1975 and (نقلاً عن المتوكّل، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفية، ص: ٢٤).

87 يقترحان قواعد معدولة استبدالها بـ «معلومات الحوار» لطبيعة ظاهرة استقراء قضية ما مع قضية أخرى في طبقة من القضايا معينة. وركزت معلومات الحوار هذه على شروط صدق «الخطاب» أو «الخطابة» كما يسميها سول في تصور النظرية «الأفعال القوية». ومن الأمثلة التي أوردها للمساهمات الحوارية القاعدة الخطابة لاستقراء «الانتماء» حوارياً والتي تقول: يمكن التجادل معي الانتماء؛  
١- بإثبات أحد شروط صدق الخطاب.

٢- أو بالانتماء من أحد شروط صدق الخطاب.  
ويعتبران مثلاً، أن استقراء الجملة «هل تستطيع أن تتألفي للخبز» معني الانتماء خاضع لهذه القاعدة. إن الجملة عبارة عن استقراء حول أحد شروط صدق الخطاب، أي قدرته على التبية رغبة (الكتاب) (London and Lakoff: *Conservation Paradoxes in P.Cole and J.Morgan 1975*, p. 76) فلا من القول: دراسات في نمو اللغة العربية الوظيفية، ص ٩٦.

88 أحمد المتوكّل: دراسات في نمو اللغة الوظيفية، ص ٩٦.

89 المرجع نفسه، ص ١٠٠.

90 المرجع نفسه، ص ١٠١.

91 المرجع نفسه، ص ١٠٦.

92 المرجع نفسه، ص ١٠٢.

93 المرجع نفسه، ص ١٠٢.

94 المرجع نفسه، ص ١٠٢.

95 المرجع نفسه، ص ١٠٢.

96 أحمد المتوكّل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص ٣٨٣ <http://Archiv>

97 المرجع نفسه، ص ٩٨.

98 المرجع نفسه، ص ٩٨.

99 المرجع نفسه، ص ١٠١ و ١٠٢.

100 المرجع نفسه، ص ٩٨.

101 يعرف المتوكّل وظيفة «التأدية» ثلاثية: «المثالي وظيفية تمتد إلى المكون الدال إلى التكاليف الدلالي في مقام

معين الوظائف» التداولية في اللغة العربية، ص ٩٦.

102 المرجع نفسه، ص ٩٨.

103 أحمد المتوكّل: الوظائف التداولية في اللغة العربية، ص ٩٨.

104 المرجع نفسه، ص ١٠٨.

105 المرجع نفسه، ص ١٠٨.

106 أحمد المتوكّل: قضايا اللغة العربية في المساهمات الوظيفية: بنية الخطاب من الجملة إلى النص، دار الأمان، ص ٢٠٠.

107 ضمن هذه الاقتراحات تشير إلى اقتراح عز الدين الوشيقي إضافة طالب لغيلي.

108 أحمد المتوكّل: قضايا اللغة العربية في المساهمات الوظيفية: بنية الخطاب من الجملة إلى النص، ص ٩٨.

109 المرجع نفسه، ص ٩٨.

110 المرجع نفسه، ص ٩٨.

- 81 ضمن هذه الاقتراحات تظهر إلى الطرح من الدين الوظيفي إضافة قلب تعليمي.
- 82 للاطلاع على القضايا التي يعرض لها التوكل يمكن الرجوع مثلاً إلى كتابه: قضايا اللغة العربية في المناهج الوظيفية، البنية التحتية أو التمثيل الدلالي التداولي، ص 57-17، وقضايا اللغة العربية في المناهج الوظيفية، بنية الخطاب من الجملة إلى النص، ص 49.
- 83 أحمد التوكل: قضايا اللغة العربية في المناهج الوظيفية، البنية التحتية أو التمثيل الدلالي التداولي، ص 72.
- 84 أحمد التوكل: قضايا اللغة العربية في المناهج الوظيفية، بنية الخطاب من الجملة إلى النص، ص 91.
- 85 المرجع نفسه، ص 117.
- 86 من تلك الاستدلالات ما قدمه في كتابه: الوظائف التداولية في اللغة العربية والمناهج الوظيفية وكتابته الوظيفية والبنية، مقاربات وظيفية لبعض قضايا التراكيب في اللغة العربية.
- 87 المرجع نفسه، ص 118.
- 88 المرجع نفسه.
- 89 المرجع نفسه.



## مصادر البحث :

الفنان، مصطفى

- اللسانيات العربية الحديثة: دراسات نقدية في المصادر والأسس النظرية والمنهجية، جامعة الحسن الثاني - عين الشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سلسلة رسائل وأطروحات رقم 8.
- لسانيات الأدب ولسانيات التراث: أمثال الثقافي، عدد 21، 1986.
- اللسانيات العربية في الثقافة العربية الحديثة (فهد الطبع).

المستقل، أحمد

- الوظائف التداولية في اللغة العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1988.
- دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفية، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1986.
- من البنية العمليّة إلى البنية التكوينية: الوظيفية المعنوية في اللغة العربية، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1988.

- استلزام التصطاع التراتبي في اللسانيات الحديثة: الوظيفية نموذجا، مجلة المناظير، العدد 7، ديسمبر 1988.

- قضايا معجمية: السموات السبعة للغة في اللغة العربية: الشركة المغربية للدارسين للتحسين، الرباط، 1988.

- اللسانيات الوظيفية: مدخل نظري، منشورات مكتب الرباط، 1989.

- الوظيفية والبنية: مقاربات وظيفية لبعض قضايا التركيب في اللغة العربية، منشورات مكتبات، الرباط، 1992.

- اتالي جديدة في نظرية النحو الوظيفية: كلية الآداب - الرباط، 1992.

- قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: البنية التحليلية أو التحويلية - التداولية، دار الأمان، الرباط، 1998.

- قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: بنية التكوينية أو التحليلية الصوري، التركيب، دار الأمان، الرباط، 1996.

- قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية: بنية الخطاب من الجملة إلى النص، دار الأمان، الرباط، 2000.

- الوظيفية بين الكلية والخطية، دار الأمان - الرباط، 2002.

Chomsky, N

- Structures syntagiques, Seuil, Paris, 1957.
- Aspects de la théorie syntagique, Seuil, Paris, 1971.
- Règles et représentations, éd Propositions, 1981.
- Barriers, MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- The Minimalist Program, MIT press.

Dik, S

- Functional Grammar, North - Holland, Amsterdam, 1978.
- The Theory of functional grammar, Part 1, The structure of the clause, Dordrecht, Paris 1989.

## الكوييتو الديكارتي

أ. محمد فتنديل (\*)

### دراسة استثنائية تداولية

إن الاستشكال الذي يقترن بالخطاب الفلسفي هو آلية حجاجية ملازمة لهذا الخطاب، وقد يتخذ الاستشهاد صورة الشك كما هو الشأن في فلسفة ديكارت، لكن لما رأينا تسليم ديكارت بحق تعميم الشك والوضوح والبنائة والتيقن بوصفها مبادئ أولية لها خاصيتها البنيائية التي تقوم على كل شيء واعتراضه، فقد علمت لنا جملة من الأمثلة طوال استلهامية الشك الديكارتي واختلاف الكوجيتو،

أيصح، مع هذا التسليم، القول إن فلسفة ديكارت فلسفة استلهامية؟ هل الشك الديكارتي استلهامي أم تجريبي؟ هل فلسف ديكارت بالكوجيتو حدسا فيعما يشبه الخلق من عدم، أم استدلالا استلهم فيه كل شروط استعمال الخطاب والفكر الطبيعيين؟

### ١ - استشكال الشك الديكارتي

ترتبط فلسفة ديكارت بأمرين أساسيين، الأول هو الشك الذي يدعى في الغالب الأعم بالشك المنهجي، والثاني هو الكوجيتو الذي يعد الحقيقة الأولى في هذه الفلسفة.

#### ١ - ١ - فحص الصفة المنهجية للشك الديكارتي

كل الديكارتيين يتحدثون عن «الشك المنهجي»، باستثناء ديكارت، فلا توجد في منه الفلسفي - كما نشوه آدم وتاتري - هذه العبارة. إنها توجد فقط لدى الشواخ والمعلقين<sup>(١)</sup>، وحتى إن سلمنا يدعوى أن الشك المنهجي يوجد بمعنى لا لفظا في الفن الديكارتي، فإن هذا التسليم يستلزم جملة من الأمور:

(\*) مكاسب - المغرب.



## الكيفية المنهجية

أولها الشك في المنهج، لا بد من فهم الشك المنهجي على أنه تنظيم صارم للأشياء المؤهلة لأن تكون محل شك. لكن لا شيء في فلسفة ديكارت يدل على وجود تنظيم صارم للشك، ماذا تكون الصرامة المنهجية إن لم تكن لشكها في كل شيء بما في ذلك المنهج؟ لكن ديكارت لا يقدم دليلاً يشفع له بأن يتشكك في كل شيء عدا المنهج. وهذا معناه أن من صفات المنهج لدى ديكارت التسبب والتحكم لا الصرامة والتعليل، وعليه فإن شك ديكارت لم يكن منهجياً لأنه يستثني المنهج من الشك.

الثاني هو عدم ضرورة ديكارت بالشك، إن الشك الذي لا يطال المنهج هو شك يثر عليه لدى كل الفلاسفة، لأنه ما من أحد منهم، بمن في ذلك الراسخون، إلا ويضع نظاماً من الأفكار يقتصر به على الحكم إن إثباتاً أو نفياً.

الثالث هو أن الشك اعتقاد لا نظير، إن النظر مضاد لمصادر الاعتقادات، أي أن الناظر حال نظره لا يجوز كونه شاكاً؛ لأن النظر يضاد الشك. وعلى فرض وجود الشك المنهجي معنى، فإنه لا يقبل الرد إلى ما هو نفسي، وذلك لأربعة اعتبارات:

- أ - يطغى ديكارت على منهجه قيمة معرفية.
- ب - إن المنهج له قيمة استكشافية وإنتاجية بدليل أن تطبيق قواعد المنهج هو الذي أوصل إلى اليقين.
- ج - إن الشك هو الخطوة الأولى للمنهج من حيث أن هذا الشك هو تطبيق للقاعدة الأولى منه.

د - إذا كان الشك المنهجي شكاً بالمعنى النفسي، فإن كل الجهود الديكارتية لا يرقى أن يكون علماً خالصاً وصارماً كما أراد.

من بين الأدلة القديمة على صحة النظر إلى الشك الديكارتية بوصفه شكاً منهجياً هو أن هذا الشك ثمرة للمنهج، وتطبيق للقاعدة الأولى منه، وبهذا الاعتبار فإنه يلزم أن يشمل هذا الشك كل شيء إلا المنهج، أي أن الشك يتعلق بالمضمين لا بالأكليات، وهذا مخالف لما استجد من أبحاث في نظرية العلم، ذلك لأنه إذا لم يتم الشك في المنهج فإنه لم يتم الشك في أي شيء، لأن المنهج يقوم مقام البنية الاستدلالية التي اعتمد بها ديكارت إلى توليد الأفكار بعضها من بعض، والانتقال من المقدمات الموضوعية إلى النتائج اللازمة عنها. نظراً لهذه الأهمية كان النقد الذي يوجه إلى المنهج هو أهم أنواع النقد في نظرية المعرفة، يعترض أن النظر إلى الوسيلة أكثر أهمية من النظر إلى المضمون. ولا يخفى أن من يمنع من أن يتمنى فعل الشك حدود المنهج، يقصد فقط أن يوسع من أسباب دخول الشك على الموضوعات، سواء كانت موجودات أو ماضيات، وبالمخالفة إنه يقصد أن يحدد من أسباب دخول الشك على الأكليات. فيكون المتفلسف الذي يمنع دخول الشك على المنهج كمن يسلّم بصحة الآلة التي

توصل بها لتطور الفلسفي. وهذا مردود لأن المنهج الفلسفي ليس منهجاً بديهياً، إذ هو مشغول عن النسبة إلى الممارسة الصناعية الصورية.

الظاهر أن ديكرت في معانته لتطبيق الشكل على المنهج، يكون قد أخل بعيداً الاتساق في تكوين المنهج، إذ لا يكون الخطاب الفلسفي، بما هو خطاب منهجي، متسقاً حتى يتمكن من الوفاء بما شرطه في منهجه - ومعلوم أن القاعدة الأولى في منهج ديكرت تقدر أنه يجب ألا «أقبل أبداً شيئاً ما على أنه حق ما لم يبين لي بداية أنه كذلك» بمعنى أن أتجنب بمثابة التسرع والسبق في الحكم، وألا أدخل في أحكامي إلا ما يعمل أصلاً عقلي في وضوح وشمير بحيث لا يكون لدي فرصة لوضعه محل شك<sup>(7)</sup>. تقتضي هذه القاعدة بعدم قبول أي شيء على أنه حق ما لم يعرف بداية أنه كذلك، ولا غرو أن المنهج من جملة الأشياء التي كان لزاماً أن يشملها الشكل، لكن ديكرت لم يفعل ذلك لأنه كان يروم التأسيس كيفما اتفق له ذلك.

## ١-٢ - التخطيط في تأسيس المنهج

إن بداية المنهج لا تقوم عن تطبيق قواعد، بل هي محصول التكوين الشخصي لديكرت، لما كان قد اشتغل قليلاً بالمنطق والتحليل الهندسي والجبر. وخبر مزايا هذه العلوم وصورتها، فإنه فكر في بناء منهج جديد يكون مع احتوائه على مزايا تلك العلوم خالياً من عيوبها<sup>(8)</sup>. وهكذا يلاحظ أن ديكرت يصوغ في «بطل» من المنهج بين مرتين متعاضدين، من جهة يشترط أن تكون مقبولة أي شيء مسبوقة منطقياً ومن جهة أخرى يقبل بسعة المنهج استناداً على تجريده الشبكية فقط، ويستتبع هذا في الثبات بسعة المنهج يكون ديكرت قد أخل بما شرطه في قواعد - إن هذا التخطيط بين التأسيس المدلل والتأسيس المسم به، يتجلى أكثر في علاقة الميتافيزيقا بالمنهج.

من العلوم أن ديكرت يوحد بين الميتافيزيقا والمنهج في مستوى معين، كما يفرق بينهما في مستوى آخر. وبسبب ذلك لم تسلم علاقة المنهج بالميتافيزيقا من أفة الدور. إذ إن المنهج يحتاج إلى ميتافيزيقا تبرر، كما أن الاشتغال بالميتافيزيقا تابع للمنهج، وقد كان ديكرت واعياً بهذا الإشكال، فمن بين المهام التي تولى كتاب «الذاتيات» إنجازها هو البحث عن حلول مسبقة لهذا الإحراج: المنهج يؤسس الميتافيزيقا التي هي نفسها تضمن بسعة المنهج، إن الدلالة المستفادة من هذا الإحراج هي أن الشكل ليس منهجياً بأي جهة من الجهات. كيف يعقل أن يكون المنهج غير المؤسس أساساً للميتافيزيقا؟ وكيف يسوغ أن يكون الشكل غير المؤسس منهجياً الشكل في الحقائق الرياضية الراسخة؟

إن هذين السؤالين يفرضان أن تناول الشكل الديكرتي أولاً آخر غير الذي درج عليه أغلب من اشتغل على هذا الموضوع، إن ديكرت لا يتكلم عن الشكل المنهجي ولا يستطيع أن يف ذلك، بدليل أنه لم يتوصل إلى استنتاج الظاهدة الأولى إلا عند بداية التأمل الثالث، حين

## التفكير الديكارتي

يقول: «يبدو أنه يمكن أن أضع قاعدة عامة، وهي أن كل الأشياء التي ندرکها بوضوح تام وتتميز هي كلها أشياء حقيقية»<sup>(١)</sup>، وهذا معناه أن الشك لا يمكن أن يبدل عليه انطلاقاً من التأمل الأول، لأن هذا الشك لا يلزم عن قاعدة تم استنتاجها بل عن قاعدة تم تبريرها في التأمل الثالث<sup>(٢)</sup>. أضف إلى هذا أن من يتناول الشك الديكارتي كشك منهجي إنما يقاب التسلسل الاستدلالي للتوجه التأسيسي لدى ديكارت. وبين ذلك أنه لا يؤسس المنهج إلا في نهاية التأملات الميتافيزيقية، وأن من ينظر إلى المنهج خلاف هذا النظر لا بد أن يجعل المنهج أمراً خارجاً بكيفية كلية عن الميتافيزيقا، رغم أن فلسفة ديكارت كانت تقوم الجمع بين المنهج والميتافيزيقا، وهذا ما يفسر تحوط ديكارت من الشك في المنهج كما في العقل.

ثم يشك ديكارت البتة في العقل الذي يعد المنهج لتجلبها له، ذلك أنه إذا كان المنهج في خدمة العقل المتشغل ببناء ميتافيزيقا جديدة، فإنه من غير المعقول تأسيس الميتافيزيقا على منهج يوضع محل لشكه. وهذا دليل آخر على أن ديكارت استبعد عن تصور عبارة الشك المنهجي. ولو كان الشك الديكارتي منهجياً، فإن المجهود الضخم لديكارت في بناء المنهج بوصفه شرطاً لإمكان الميتافيزيقا، بما هي مذهب للعلم بإطلاق سيضيع سدى. والحال أن مشروع ديكارت كان مشروعاً عقلياً لم يشترط فيه تأسيساً قلياً للمنهج بل فقط تأسيساً لمنهج جديد وضع وضعاً لمعالجة غير مسبوقة لموضوع الميتافيزيقا.

وهكذا عندما يمتاح ديكارت موضوع الشك في الحواس فإنه يمرر هذا الموقف من الحواس اعتماداً على معطيات متداولة أي باعتبار أن الشك ليس لها شرطاً سهلاً للغاية لتعريف عقلاً على الانفكاك من الحواس<sup>(٣)</sup>. إن مدلول هذه الحجة المتداولة هو أن ديكارت لا يشك في العقل وبالتالي في المنهج، لأن الحواس وحدها هي المهمة بطباع الإنسان وحسب.

## ١-٣ - المداواة في الفكر عند ديكارت

إذا لم يكن الشك الديكارتي منهجياً فمادام تكون طبيعة هذا الشك إن هذا السؤال يمكن الجواب عنه انطلاقاً من نص تضمنته التأمل الأول من كتاب التأملات. يقول ديكارت: «قد كان لدى عقلي منذ زمن طويل رأي فحواه أن هنالك إلها قادراً على كل شيء، هو الذي خلقتني وجعلني على هذا النحو الذي أوجد عليه، لكن ما الذين يضمن لي بأنه قضى قضاءً ألا يكون هنالك أرض، ولا سماء، ولا جسم ممتد، ولا شكل، ولا مقدار، ولا حيز، وقضى مع ذلك أن أحس بهذه الأشياء جميعاً، وأنه لا يبدو البتة أن يوجد كل هذا على نحو آخر، ثم لما كنت أحكم أحياناً على الآخرين بالخطأ في الأمور التي يظنون أنهم على معرفة بيئة بها، فإن ما يدريني أن يكون قضى بأن أخطئ كلما جمعت اثنين وثلاثة أو أخصوت سريعاً ما أو أوقعت حكماً على شيء أسهل من هذا، إن كان ثمة شيء أسهل»<sup>(٤)</sup>. تجدر الإشارة إلى ثلاثة أمور في هذا النص:

- أ- توسيع الشك العقلي ليشمل كل العالم الخارجي.
- ب- توسيع الشك ليشمل أيضا أحكام الآخر، أي ما ليس أنا.
- ج- توسيع الشك إلى مداه الأقصى ليشمل في نهاية المطاف قيمة الأحكام التي تصدر عن الأنا.

يقدر ديكارت أنه حتى في الأمور البسيطة جدا يكون عاجزا عن التحقق من وضوح وتميز أحكامه الخاصة. وهذا يعني من بين ما يعنيه أن المنهج بالعرض الخاص لا يمكن أن يكون مستثنى من هذا الشك، ما معنا تسليم بصحة الفكرة البسيطة بأن حكمي يمكن أن يكون خاطئا بصدد الأمور الأكثر سهولة. أضف إلى هذا، إذا كان الحكم محل شك، فإن ما يصدق على الحكم يصدق كذلك على ملكة الحكم المعرفي. بدليل أن من يشك في القدرة على معرفة حاصل جمع اثنين وثلاثة إنما يشك في ملكات العقل. ونحن أيضا أن من مقتضيات هذا النص أنه توجد صورتان للشك:

الصورة الأولى هي أن المنهج بالعرض الخاص، أي بما هو جملة من القواعد التي يتوصل بها لتحقيق المعرفة الحقة، لا يمكن أن يكون يئناى عن الشك.

الصورة الثانية هي أنه إذا كان الشك يشمل الحكم المعرفي، فإن هذا الشك يشمل أيضا العقل. وباتجمع بين الصورتين نرى أن شك ديكارت لم يكن شكاً منهجياً كما لم يكن شكاً ميتافيزيقياً، بل كان شكاً وجودياً تحديداً لكيفية تطرفه. هو شك متطرف لأن النص المشار إليه أعلاه يميز بين أمرين: الأول هو القدرة على إصدار الحكم، والثاني هو امتناع البرهان على معرفة صحة الحكم بالنسبة إلى الذات. إن الحكم على أن حاصل جمع اثنين وثلاثة يساوي خمسة هو أمر، لكن الشك في قدرة العقل على التحقق من صحة هذه العملية هو أمر آخر. نستنتج من هذا التمييز بين القدرة على إصدار الحكم والشك في قدرة العقل على التحقق من صحة الحكم، أن ديكارت بتشككه في قدرة العقل على إصدار الحكم الحق، وهو ما يبين الصفة المثالية لهذا الشك، بدليل أن الذات العارفة صارت جزءاً لا يتجزأ من الموضوعات التي هي محل الشك. وهكذا إذا كانت معرفة كل واحد بذاته معرفة غاية في الصعوبة، بحيث يجوز أن تكون هذه المعرفة مقترنة بالشك، فإن السؤال الفلسفي لديكارت ليس هو ما إذا كان هذا الشيء حقيقياً بل هل أنا مجنون؟<sup>14</sup> إن من يتشكك في حاصل جمع اثنين وثلاثة لا بد من باب أولى أن يتشكك في جوهر ذاته، أي الشك بما أكون أنا. هل أنا هو هذا الهيكل أو أنني جسم من الأجسام الموجودة داخل هذا الهيكل، أو أنني مجرد جوهر متميز عن هذا البدن؟ إن هذه الأسئلة تدل على أن الشك الديكارتي لم يكن شكاً منهجياً بل شك متطرفاً.

## ٢- الشك الديكارتي والتفكير الاستقصائي

بعد أن وقفنا على دعوى منهجية الشك الديكارتي، سنتقل الآن لفحص الصفة الاستقصائية لهذا الشك. يعرف الشك بأنه أحد جهتي الاستقصاء. فهذا يكون لما يجهل المستقص أو يشك فيه<sup>(١)</sup>. يعيت إن كل شك استقصاء وليس كل استقصاء شكاً. وإذا عرفنا أن الشك هو استواء طرفي الصدق والكذب مع التردد بينهما على جهة التسوية<sup>(٢)</sup> بسبب عدم ظهور ما يمكن أن يضي عليه العقل الأمور المعيرة<sup>(٣)</sup>، عرفنا أيضاً أن المعضلة الأساسية هي كيف يمكن تحديد ما يبرز ترجيح أحد الطرفين للتساويين؟ ولما كان لا رجحان إلا بمرجح، فإن مطلب ديكارت هو إظهار هذا المرجح بوصفه مبدأ اليقين، مثلاً أن الشك هو مبدأ الريب. لقد واجه ديكارت صعوبتين في استثمار شكه استثماراً استثنائياً. الصعوبة الأولى تكمن في تسليمه بجملة من المفاهيم كالشك والوضوح والتمييز بوصفها مفاهيم أولية. الصعوبة الثانية تتعلق بعجزه عن تحويل الأسئلة اللازمة عن الشك من أسئلة تقريرية إلى أسئلة استقصائية.

فيما يخص الصعوبة الأولى إن ما هو أول في المعنى الذي ينهيه ديكارت هو الأول في العقل واليقين بذاته وما كان ينأ بذاته لا يستقيم تصدده استقصاء للشك. لأن من سمات المبدأ في فلسفة ديكارت أن يكون متبسط بالوضوح والبداهة بحيث لا يمكن العقل أن يشك في صدقه. لقد كان ديكارت يقبل المفاهيم الشك أنها أعظم يتم في ذلك مقولتها كبداهة والشك على أنها غير قابلة لأي استثنائ. حيث يمكن القول إن الشك بدعي مثلهما أن البداهة بدعية. إن البداهة تختلف عن الشك دلاليًا، لأن الأولى إثبات من أول الأمر ومن غير دليل، أما الشك فهو التردد بين الإثبات والنفي. إلا أن هذا الاختلاف الدلالي يخفي التقابلهما في استبعاد الإشكالات الفلسفي. يرد ما يبرز اختلاف ديكارت في استثمار منهجية الشك استثماراً استثنائياً إلى حيادية مفهوم البداهة في علاقته بمفهوم الاستقصاء<sup>(٤)</sup>، ويبان ذلك هو أن البداهة مفهوم غير استثنائي. أو قل إن البداهة تقال بالتضاد مع الاستثنائ. حيث معنى عدم الاستثنائ هو غياب ما هو إشكالي<sup>(٥)</sup>. وإذا تبين أن البداهة تستلزم ما يعرف بداهة، صبح أن البداهة تحدد الحاجة إلى المبدأ ضمن رؤية تضع هذه الحاجة خارج كل استقصاء. ولا يخلو أن يكون الشك قد اضطلع بتحقيق هذه الحاجة، إلا كان في الممارسة الفلسفية لديكارت تقرير لا طلب للجواب أو المرجح. ذلك أن ديكارت لا يميز بين الشك والعلم بالشك. أو أنه يعتمد الخلط بينهما لإتجاز هذه الحاجة إلى المبدأ. لأن القائل «أنا أشك» لا يكون شكاً. وإنما يكون معقداً اعتقاداً جائزاً، فإن كان القول مطابقاً للاعتقاد فهو علم نظري. وإن لم يكن مطابقاً فلا شك أيضاً بل هو جهل مركب<sup>(٦)</sup>. وإذا صبح هذا، وصبح معه أن عبارة «أنا أشك» معناها «أنا أفكر بأنني أشك» صبح أيضاً أن القول «أنا أشك» هو علم نظري لا تردد بين الإثبات والنفي.

أما فيما يخص الصعوبة الثانية، فيمكننا أن نقف على طبيعة أسئلة ديكارت التي لم تكن سوى أسئلة تقريبية فمضال مثلاً، الست أنا ذلك الشخص عينه الذي يشك الآن في كل شيء على وجه التقريبية هو سؤال تقريبي لا سؤال المطالب للجواب، فليس كل سؤال يعبر عن الاستفهام، بل قد يعبر عن معنى الخبر، مثل سؤال التقرير وسؤال التنبيه وسؤال التوجيه<sup>١٢</sup>. وجلة لسانية فإن أسئلة ديكارت هي أسئلة على مستوى التركيب لا على مستوى الدلالة والتداول، إن الناظر في أسئلة ديكارت بحرف «هل» الذي في ظاهره لا يستعمل إلا في موقع الشك، يكتشف أنها أسئلة استخبارية وليست استفهامية، وعلى الإجمال فإن ما رتبته ديكارت من استنتاجات على الشك، لا يعد جواباً عن استفهام، لأن بدهاه هذه الاستنتاجات وأهمها الكوجيتو، لازمة عن الإقرار بالشك والجزم به، ولهذا إذا جاز أن نقبل بدهاه الكوجيتو بوصفه لازماً، فإنه من باب أولى يجب أن نقبل بدهاه الكوجيتو (أنا أشك) بوصفه ملزوماً. لا نزع هنا أن العلاقة بين الشك والتفكير هي علاقة تلازمية من الناحية الدلالية، فهذا باطل منطقياً باعتبار التزايل القائم بين التظن - إن العلاقة التي تربطهما دلالياً هي علاقة الاستلزام الثبوتي بمقتضى أن كل شك تفكير، أما الاستلزام الثبوتي للعكس فغير صحيح، لأنه قد يكون التفكير إثباتاً أو نقياً أو تصوراً، إن المقصود من إثبات التلازم بين الدوييتو والكوجيتو يخص خاصية أساسية وجوهرية في فلسفة ديكارت، خاصة اليقين.

ARCHIVE  
http://Archivebeta.Sak...

## ٢-١ - التلازم بين الدوييتو والكوجيتو

حين تعمقنا الكوجيتو في كتاب «المبادئ» نرى لنا أنه يتصف بجملة من الخصائص نذكر منها ما يلي: اليقين والأسية والانعكاسية، الملحوظ أن هذه الخصائص تنطبق أيضاً على الدوييتو طبقاً لأولها، فإذا كان من الممتع الاستفهام عن النتيجة (الكوجيتو)، فإنه بالمثل لا يمكن الاستفهام عن المقدمة (الدوييتو)، لأنه لو أضع ديكارت الشك لشك لنا انتهى إلى الكوجيتو. إن الشك إذن قد وضع وضعاً، ولم يكن ديكارت يدها من بين الفلاسفة، فأكثر إشكالاتهم، سواء كانت عن طريق الشك أو غيره، هي إشكالات لا أصل لها إلا ما يفرضه الخطاب والتخاطب، ولعل الفرق الوحيد في موضوع اليقين، هو أن الكوجيتو قد أطلق دائرة التحليل استدلالاً، أما الدوييتو فقد أطلقها من قبل تعلماً ووضعاً. وعلى هذا، فإن أساس الفلسفة الديكارتية ليس هو الكوجيتو، كما يذهب إلى ذلك أكثر من تولى التفكير على الكوجيتو، بل إن الدوييتو على وجه الدقة والضبط هو الأساس، أو قل أساسها هو مسلمة عدم قابلية الشك لشك، فمن هذه المسلمة تصدر كل الحقائق الفلسفية تبعاً، وتتماثل هذه المسلمة عن الكوجيتو بثلاث خصائص:

## الكوجيتو الديكارتي

الخصيصة الأولى: الاستثناء عن الحقائق الأخرى، هي المقابل إن الكوجيتو يقتصر إلى غيره إن بداية أو نهاية.

الخصيصة الثانية: إن هذه السلسلة بينة بذاتها، أي تتصف بالبداهة، وإن من يتكر بداهة هذه السلسلة لا بد أن يمر بتفويضها، ليحفظ في التسلسل إلى مالا نهاية، وبالتالي لا مخرج إذا تم الشك من أجل ذات الشك، فضلا عن أن التسليم بتفويض السلسلة هو تسليم، أي عدم الشك، فيكون قد تحقق المطلوب في إثبات أن الشك لا يقبل الشك، أو على الأقل يتضح تداولها أن الشك من أجل الشك لا يجلب منفعة ولا يدفع مضرة.

الخصيصة الثالثة: إن هذه السلسلة هي الحقيقة التي تفرعت عنها حقيقة الكوجيتو. وإذا جمعنا هذه الخصائص الثلاث كلها صبح أن الشك أصل الأصول في فلسفة ديكارت، ومنذهب إلى القول إن التوبيتو لجمع فيه صفتان لا اجتماعان في الكوجيتو، هما الأسلية والأسية، في الظاهر إن مراد ديكارت من ممارسة الشك هو الاستفهام عن ثبوت ما يوجد في الخارج وصحة ما تحقق في الداخل، إلا أن قول ديكارت، «أنا أشك» واستنتاجه من «أنا أشك» يأتي أشك قولاً آخر هو «أنا أفكر»، بين أن شكه ليس له من الاستفهام شيء، وليس لديكارته من منطق يتجوز به من هذه الفرضة التطويرية، على الرغم من قوله «أنا أشك» ذلك أنه كان يجب أن تكون «الغة الخاصة بالشك» مطابقة عن لغة التي يقوم بالشك<sup>١٧</sup>، أو هل يجب أن تكون اللغة الواسطة لغة غير النسانية. ومن نتائج هذه الظاهرة ذات الأصول القوية أن الشك لا يوضع في بداية أصل فلسفة ديكارت، إلا من أجل استفهام بمجرد وضعه.

ومن منظور هذا التناول يكون «الدوبيتو» هو الأس الذي تفرع منه الكوجيتو، ولهذا إذا كان مؤرخو الفلسفة يجمعون إجماعاً أن الكوجيتو هو الأصل الأول في فلسفة ديكارت، فلماذا نجعل من الدوبيتو أساساً. ولا يخفى أن مرتبة الأس أعلى من مرتبة الأصل، إذ إن الأس لا يكون إلا أصلاً وليس كل أصل أساساً<sup>١٨</sup>، وإنه، فالكوجيتو فرع من غيره، وإن سمينا بتجاوز أصلاً. وفي المقابل فإن الدوبيتو هي التعميق الفلسفي الديكارتي ليس فرعاً من الكوجيتو، وعلى هذا كان أعلى مرتبة منه باعتبارين، وهما أن الدوبيتو أصل وأصل معاً، ذلك أنه الأصل حقيقة لا تجوزاً، يقتضى أن الأصل ما بدئ منه، ومعلوم أن ديكارت بدأ من الدوبيتو، وليس اقتال أن يقول بأن جدسية الدوبيتو تبني على قاعدة عامة، وهي ممن أجل أن شكك يجب أن تفكر، الأمر الذي يدل على أولية التفكير على الشك، في الواقع إن هذه القاعدة تدل على ثلاثة أمور:

أولاً: إن أولية التفكير عند ديكارت أعلى من أولية الشك.

ثانياً: التفكير شرط للشك

ويعرف الشرط بأنه ما يتوقف عليه وجود الشيء. فلذا نظرنا إلى شرطية التفكير ثبت لدينا أنه لا شك إلا وهو تفكير، بحيث يمكن أن نستنتج من هذه القاعدة العامة عدداً من الصيغ لنكتفي بذكر ما يأتي منها:

- كل شك يتوقف على التفكير.

- لا شك إلا مع التفكير.

- التفكير شرط في الشك.

- لا بد في الشك من التفكير.

ثالثاً: الصفة الانتسابية للتفكير

يعرف الانتضاء بأنه قول يلزم عن القول ونقيضه<sup>(٢١)</sup>. ومعلوم أن قائل «أنا أشك» يكون مفكراً. كما أن قائل «أنا لا أشك» يكون مفكراً أيضاً. ذلك أن عدم الشك كوجوده لا يصبح إنشاده لأي شيء حتى يستوفي شرطاً متساوية الوصف، وأول شروط وجود هذه التسمية أن يكون الذي أسند إليه الشك أو عدمه مفكراً. فلا معنى أن نسندهما إلى الدابة والجماد. وعلى هذا كلن التفكير شرطاً في الشك وهي عدمه. أي شرطاً في الإدراك والتصور والإنهات والقضي والإرادة.

محصول تحليلنا لهذه القاعدة أنها تثبت تبعية الشك للتفكير لا تبعية حدسية النويين لحدسية الكوجيتو بدليل أن هذه القاعدة التوافقية العامة تبرز حدسية النويين وليس حدسية الكوجيتو، التي يمكن استنتاجها من قاعدة عامة أخرى وهي «من أجل أن تفكر يجب أن تكون موجوداً». إذن شتان بين تبعية الشك للفكر وتبعية القيمة الكوجيتو للقيمة التمرقية للنويين؛ فلي المستوى الأول الشك تابع للفكر باعتباره أن الشك جهة من جهات التفكير. أما في المستوى الثاني فإن يقين الكوجيتو مشتق من يقين النويين أو على أقل تقدير أنه السبق فيه في نظام الوجود.

## ٢-٢- النويين والقابلية للانعكاس

<http://Archivebeta.Bakhti>

من الطرق التي انتهجها ديكارت في التعبير عن تعدد العقل هو طريق إخراج القضي إلى مثله. وهكذا نقول في عدد من نصوصه عبارات مثل «أشك بأنني أشك» أو «أفكر بأنني أفكر» في إشارة إلى المزيد من إعمال الشك حتى يحيط بالشك عينه. أو في إشارة إلى المزيد من إعمال الفكر حتى يصير الفكر موضوعاً لنفسه. إن هذه المعرفة التعلاتقية التي لا تفصل الفكر عن تقريره تطبق أيضاً على الشك. إذ يمكن أن يتعدد الشك على أنواع مختلفة تذكر منها:

- شك الشك الذي يشير إلى إعمال الشك إعمال وحدة.

- الشك بالشك الذي يشير إلى إعمال الشك حيث التباينة بين الشاك والوسيلة.

- الشك في الشك الذي يشير إلى إعمال الشك حيث التباينة من قبيل تباين الذات عن الموضوع.

- الشك الشك الذي يشير إلى إعمال الشك لذاته.

اللاحظ هو أن الشك تبعاً للمصيغ الثلاث يتقلب تسلسلياً بين مرتبة الوسيلة والموضوع والتباينة. مع افتراض وجود مرتبة ضمنية للشك هي مرتبة الذات. ونلق في هذا المقام على صيغة «الشك في الشك» التي تشير إلى انعكاس الشك على ذاته على نحو يحدث الغمارة في الوحدة. وهذه الصيغة هي الأقدر على إعادة هذا المعنى الجزمي للنويين الديكارتي، أي أن



## الكوجيتو الديكارتي

عبارة «أشك في أنني أشك» هي جملة تقريرية لها معنى جزئي، فمن يلقط هذه العبارة لا يكتفي بالشك، بل ينتقل إلى تقريره قصد تحصيل اليقين عن شيء ما، أي تحصيل اليقين على أنه يفكر. لهذا السبب نرى أن حدية الكوجيتو مأسولة هي المطابقة بين الشك والتعبير عن الشك من جهة، كما هي مأسولة هي قابلية الشك للانعكاس على ذاته بما هي قابلية مواجهة لكل جهات التفكير من جهة أخرى. انصت إلى هذا أنه يفضل هذه القابلية للانعكاس صارت أعمال الوحي أعمالاً حاسية<sup>116</sup>، إن هذه اللازمية بين يقين الدوييتو ويقين الكوجيتو واضحة، ذلك أن الدوييتو يعبر بيقينيا بمجرد التعبير عنه، وبالشك فإن الكوجيتو يكون صادقاً كلما لتقطته أو تصورته في العقل<sup>117</sup>، وباعتبار أن التعبير تفكير بناء على ما استجد في علوم اللغة وفلسفتها، فإن الشك لا يلغي ذاته بذاته، حتى لو كان شكاً مطلقاً، إن الذي يلغيه هو التعبير عنه، أي التفكير فيه. وعلى هذا فالمراد بقولنا إن ديكارت لا يشك في الشك هو أن ما لا يخضع للشك هو التعبير عن الشك، أو قل إن ما لا يخضع للشك هو التفكير في الشك، الأمر الذي يبين أن حدية الكوجيتو مسبوقه يقين آخر وحقيقة عليا هي حقيقة الدوييتو. هل نضي من خلال هذا أن يكون الكوجيتو قضية حسية؟

## ٢-٢ - الكوجيتو، الطبيعة والبنية

يستبعد ديكارت أن يكون الكوجيتو نتيجة للمتمسكة التلقائية البرهانية. وإذا علمنا أن اليقين المنسوب إلى مقدمات البرهان يكون نحاسي وليس بشيء حقيقي<sup>118</sup>، تبيّن لنا العلة هي اعتراض ديكارت على أن يكون الكوجيتو استدلالي، إذ ليس له من الاستدلالي شيء، وليس له من التحكمية شيء، بل هو قضية حسية، لكن إذا كان قضية حسية، فلم نبرر حاجة ديكارت إلى الله، بعد أن أدرك الحقيقة الأولى، إن لم يكن هذا دليلاً على عدم سكون عقله إلى هذه الحقيقة؟

يعلم ديكارت بأنه لا يقدر على أن يستمد الكوجيتو من نفسه بحيث لا يبقى إلا أن تكون هذه الفكرة قد ألقيت إليه من طبيعة هي في الحقيقة أكثر منه كملاً، وإذا أدركت الإضمار بكلمة واحدة عن تلك الطبيعة فإن المراد بها الله<sup>119</sup>. حاصل هذا القول أن الله دليل على صحة الكوجيتو، كما أن الكوجيتو هو دليل إلى الله وعليه. ويبيّن من هذا أن ديكارت كان يعتقد استقلالاً بأن الكوجيتو حقيقة تحتاج إلى تأسيس، وكونها حقيقة مع حاجتها للتأسيس هو ما جعل من الكوجيتو نقیضة تمثل لهاكاً كميذاً أصلي للتأسيس الفلسفي<sup>120</sup>، الحقيقة الأولية هي أساس كل شيء.

إن ما نرومه بالإشارة إلى هذه النقیضة هو البحث عن الطريق الذي أفضى به إلى هذا الوضع، أي البحث عن الكيفية التي بها عقل ديكارت أن يكون الله هو الذي يتضمن صلاحية الكوجيتو، الذي هو نفسه يتضمن صلاحية التداول على وجود الله، إن اكتشاف البعد الميتافيزيقي للكوجيتو فرض فرضاً وحده النهج والعقل لدى ديكارت، إلا أنه بالانتقال من العقل إلى النهج يتعرض يقين الكوجيتو للاندراج، فمن جهة يجب التسليم بأن هذا اليقين

حُدسي على مستوى العقل، ومن جهة أخرى يظهر أن هذا التيقن استدلائي على مستوى المنهج، فهل يقين الكوجيتو استدلائي أم حُدسي؟

### ٣ - الكوجيتو بين التأويل

#### ٣-١ - التأويل القياسي للكوجيتو

يمثل الكوجيتو في أغلب صيغه، باستثناء صيغة «أنا موجود» مفكراً، على أنه معنى مركب قياسياً، إذا أخذنا بشرائط بناء القياس هي المنطق التقليدي، فإن الكوجيتو هو من نوع قياس الضمير الذي اضمرت مقدمته الكبرى، وسواء قبلنا بعدسية الكوجيتو، وبالطرائق التي توصل بها ديكارت للوصول إليه، فإن الكوجيتو يمثل القياس التالي:

كل ما يفكر موجود  
ولأنك تفكر  
إذن أنا موجود

إن هذا القياس يتكون من قضيتين تخصصيتين (القدحة الصفراء والنتيجة) ويمكن صياغته على صورة الأقيسة الأرسطية من نوع:

ARCHIVE

http://Archivebeta.Bakhril.com

كل إنسان فان  
كل إفريقي إنسان  
إذن كل إفريقي فان

الآن يمكننا أن نفهم الصورة القياسية للكوجيتو على هذا النحو: باعتبار أن المقدمة الكبرى للقياس هي قضية كلية فإنها تقتضي وجود الموضوع تبعاً للتصور المنطقي التقليدي، لهذا يجب أن نسلم بوجود هذا الذي يفكر، لتحصل على صيغة استدلائية ثانية للكوجيتو:

كل موجود مفكر هو موجود  
أنا موجود مفكر  
إذن أنا موجود

يدين من هذه الصيغة أن ثمة مصداقاً على المطلوب، مما يجعل القياس غير صالح، لأن الفعول بوجود كل ما يفكر يستلزم القبول بالوجود المسبق لكل شئط مفكر، ولم تكن لتخلى على ديكارت هذه المشكلة للمنطقية، ولهذا أنكر التأويل القياسي للكوجيتو.

#### ٣-٢ - التأويل الضمني للكوجيتو

لقد كان فريجه أول من رفض الخلط بين القضايا الكلية والقضايا الجزئية، ولعبر القضايا الكلية عن علاقة دائية بين مفهومين، حيث المفهوم التابع أدنى مرتبة من المفهوم التابع<sup>(١)</sup>.

## التوبولوجيا البنيوية

ويجري التعبير عن هذه العلاقة بواسطة رابط الشرط، لتحصل على تأويل جديد للمقدمة الكبرى المطلوبة:

إذا كان شيء مفكر فإنه موجود  
والحال أن المفكر  
إذن أن يوجد

وبما أن المقدمة الكبرى هي قضية شرطية، فإنها تبعا للمطلق القطعيا لا تطرح مشكلة الرابط الوجودي لفعل «كان». بمقتضى الخاصية الالاجودية للشرطيات الكلية<sup>(13)</sup>، وهو ما يبرأ عن هذه الصيغة الاستدلالية آفة التصانير على المطلوب الواردة في الصيغة التطبيقية التقليدية. لكن الصيغة التطبيقية الجديدة تطرح مشكلة أخرى، وهي أن ميزة الكوجيشو تكمن في أنه لا يتحدث عن أي خاصية للموضوع، مثل خاصية «أبيض» أو «بدرس»، بل عن وجود الموضوع ذاته<sup>(14)</sup>. من أجل البيان أكثر لهذه المشكلة التي تطرحها هذه الصيغة الاستدلالية الجديدة، تجدر الإشارة إلى أن من مميزات التحليل المنطقي لأحكام الوجود أنه يعبر عنها بواسطة السور الوجودي، حيث يمكن أن نقرأ الصوريّة S ف (S) على النحو التالي: يوجد على الأقل شخص واحد «S» الذي هو مفكر. حيث E يرمز للرابط الوجودي، و(S) لشخص واحد على الأقل، و(F) لخاصية مفكر. بمعنى كل هذا أن المطلق الحديث لا يقبل أن نتأول E من بأن «S» موجود. وهكذا، انطلاقا من هذا (S) بما هي صيغة رمزية لـ «S» يفكر» نصوغ القضية الجزئية: E من ف (S)، التي تأويلها يوجد على الأقل (S)، واحد، وأن «S» يفكر لا أن «S» موجود. يتبين هنا أن من «الفكر» يمتنع في القضية الوجودية استنباط «أوجد». وكل ما هنالك هو أن ثمة شيئا ما على الأقل وهو يفكر. إن هذه الخلاصة التي تتوصل إليها للتعالجة المنطقية للوجود لا غرابة فيها بالنسبة إلى رجل المطلق. فعلى أساسها يفترض على كل الصيغ الفلسفية، سواء ما تعلق منها بالوجود المنشور في الكوجيشو، أو بالوجود المبرهن عليه في الدليل الوجودي، إن الوجود الذي يقرره لفظ «أوجد» في الكوجيشو لا يدل مرادا ومظهرا على الوجود المنطقي الذي يرمز إليه السور الوجودي، وإنما المراد هو الوجود الفلسفي الذي مدلوله هو تقرير لثبوت ما هو واقع أو تقرير الوجود الذهني والنفسي، وحتى مع التسلیم بأن مراد ديكارت من الوجود هو الوجود الثبوتي، فإنه مع ذلك لا صلة لهذا الوجود الثبوتي بالوجود المنطقي، لأنه من المعلوم منذ التمييز الكينشاي بين حقائق الواقع الحادثة والحقائق التي يكون تقيدها مستمعا أو يؤدي إلى تناقض<sup>(15)</sup>، أن علم المطلق لا يمكن أن يؤسس واقع أي شخص، لأنه لا سبيل للتوصل بعمداً عدم التناقض لمعرفة الحادتي، وحتى إذا أمكن أن يكون للسور الوجودي قيمة لثبوت الواقع فإن هذا الإمكان يبقى مشروطا، لأن هذه القيمة لا تلزم عن المطلق الخاص، بل من تطبيقه<sup>(16)</sup>. إن القصد من هذا التمييز بين المطلق وتطبيقه أمران، من جهة

إن الكوجيتو من الناحية المنطقية الخاصة ليس «برهاناً منطقياً أصيلاً» ومن جهة أخرى، إن تطبيق المنطق يتعلق فقط بإثباتات ما هو واقع، وهكذا فإن صورة القضية الوجودية E من (ف) من، لا معنى لها إلا إذا تقرر أن قضية الأولية هي قضية صادقة أو كاذبة، وهو ما يستلزم بالضرورة أن الشخص السليم «من» موجود، وذلك بالمعنى غير المنطقي<sup>(37)</sup>.

نخلص على أساس التأويل القياسي والقضوي إلى أن الكوجيتو لا يمكن ولا يجب تأويله بوصفه حقيقة منطقية، لأنه يخل بشرائط نظرية القياس التقليدية، كما يخل بشرائط اللغة المحمولية ودلائليتها. إذن، إذا لم تكن للكوجيتو هذه الضرورة المنطقية، فما هي خاصية الضرورة النسبية إليه؟

## ٤ - الكوجيتو وجودي ضروري

### ٤-١ - الكوجيتو والضرورة المنطقية

علماً أن الشك اللغالي فيه يعتمد إلى أقصى مدها ليشمل الحقائق الرياضية التي هي حقائق يقينية بكمية حسية. لكن لماذا لا نضع القضية «أنا أفكر» للشك اللغالي فيه؟ إن بين الحقائق الرياضية يتوقف على عقولنا إذا لم يمرض لها الخطأ، ومن هذه الجهة هي حقائق ضرورية، مما يعني أنه إذا كنا لا نستطيع الشك طبيعياً في أن حاصل الجمع أربع وثلاثة يساوي سبعة فإن هذه تبدو لي بوصفها قضية ضرورية. لكن من الممكن من خلال تأمل ميتافيزيقي تصور ضرورة القضايا الرياضية بوصفها ضرورة متعلقة بطبيعة تفكيرنا فقط لا أنها ضرورية في ذاتها. وبناء على هذا التمييز صار مقبولاً النظر إلى الضرورة التي نتصف بها القضايا الرياضية على أنها ليست في ذاتها ضرورة ميتافيزيقية، وإنما حادثة أو عارضة<sup>(38)</sup>. إن فلسفة ديكارت حول القضايا الرياضية تقول مثل هذا التأويل بمقتضى أن ما نتصف به من يقين هو من الناحية الميتافيزيقية يقين حادث أو عارض باعتبار أن هذه القضايا هي من خلق الله.

وهكذا، فإنه بسبب هذا الحدث، يكون من الممكن الشك في الحقائق الرياضية وبالتالي القبول بإمكان صدق تقويضها. وإذاً يجب أن نميز بين نوعين من الضرورة: ضرورة من الدرجة الأولى، وهي التي تتعلق بطبيعة تفكيرنا أو حسنا، وضرورة من الدرجة الثانية، وهي ذات طبيعة ميتافيزيقية، ضرورة هي على النقيض من الاستعدادات الطبيعية لعقلنا، ومقتضى هذا التمييز أن القضايا الرياضية ضرورية ويقينية طبيعياً بالنسبة إلى حسنا، لكن غير ضرورية على المستوى الميتافيزيقي<sup>(39)</sup>. وبالمعاقبة، لو كان الكوجيتو يتصف بالضرورة المنطقية التي هي خاصية القضايا الرياضية، لكان خاضعاً للشك اللغالي فيه، لكن لا يخاله هذا الشك، وإذاً الكوجيتو هو أكثر يقيناً وضرورة من القضايا الرياضية. كيف يجوز أن يكون الكوجيتو أكثر ضرورة من القضايا الرياضية، علماً بأن نقض الكوجيتو لا يؤدي إلى تناقض؟ وما طبيعة هذه

الضرورة التي ينسبها ديكرت إلى عبارة «أنا موجود» مع العلم أن وجود ديكرت هو بدهية واضحة حداثيّة، إذ من الممكن ألا يكون قد تحقق وجوده.

### 3-2 - الكوجيتو والضرورة التداولية

لحل هذه المعضلة يرى ركاناتي أنه يجب أن نقبل بأن تكون القضايا التركيبية مثل «أنا أفكر» «أنا موجود» قضايا ضرورية، بمقتضى أن هناك صنفًا خاصًا من الضرورة يصطلح على تسميتها بالضرورة التداولية<sup>(37)</sup>. وإذا كان بقي قضية متناقضة هو قضية ضرورية، فكذلك أن بقي قضية متناقضة تداولية هو قضية ضرورية تداولية. وهكذا فإن القضية «أنا أفكر» هي صادقة دائمًا كلما تصورتها، كما أن القضية «أنا لا أفكر» هي تداولية كاذبة كلما تصورناها. ذلك الشيء لا يمكن أن يكون غير مفكر حين لا أفكر، أي أن عبارة لا أفكر هي نفسها تثبت أنني أفكر. ويفسر ركاناتي هذا الامتنياز الذي للضرورة التداولية الكوجيتو على الضرورة التلقائية للقضايا الرياضية هي أن الشكل يدعم الضرورة الأولى بينما ينتهك الثانية<sup>(38)</sup>.

### 3-3 - التاولي التداولي للكوجيتو

بعد أن ثبت أن الضرورة التي ينسب بها الكوجيتو هي ضرورة تداولية، لا يبقى سوى البحث عن الأصول التداولية لبدهية الكوجيتو. حيث نستعمل أن التداوليات هي الأفكار على تحقيق المطلوب فيها نحن بصدد. وأفضل طريقة لاستحضار الكوجيتو تداولي هي إرد القضايا والمفاهيم والحقائق الفلسفية إلى أصولها المنطقية والمنطقية، سواء ما ينشأ منها أو ما يطوى مع العمل على النظر فيها لضموم من الاختصاصات بالنسبة إلى المثلي وما توجه من أعمال وقصود.

نجد عند ديكرت في الكوجيتو ثلاثة مفاهيم أولية: مفهوم الكفر ومفهوم الوجود ومفهوم اليقون. إن ديكرت يعلم بأن هذه المفاهيم هي واضحة بما يكفي ولا تحتاج مزيد توضيح، وأن صحتها من هذا القبول يأتي مفعولا معكوسا، وهو التفلغل في الطوبس<sup>(39)</sup>. وعلى أهمية هذه المفاهيم في مساعدتها على الفهم الدلالي للكوجيتو، وعلى وضوحها الذي يرقى إلى درجة البدهية، فإنها لا بقي بالقصود. وذلك ليساعدها في تحصيل المعرفة عن شيء موجود دون أن يكون ذلك ذريعة لعدم استنباط ما نفهمه. لهذا ينسب ديكرت إلى المفاهيم المشار إليها أعلاه قاعدة تنتمي إلى النظام الفهمي نفسه. وهذه القاعدة هي «لكي تفكر يجب أن توجد»<sup>(40)</sup>.

يرى ديكرت أن القيمة الكبرى «كل ما يفكر موجود» هي مقدمة تنتمي إلى المستوى العرفي. أما قاعدة «لكي تفكر يجب أن توجد» فتتنتمي إلى مستوى الفهمي. فراقم خاصيتها العلاقية، فإن ديكرت ينسب إلى هذه القاعدة الخصائص نفسها التي للمفاهيم الأولية. إن ما يميز هذه القاعدة هي أنها تمثل بروط للمفاهيم الأولية، دون أن تكون له أي علاقة مع الواقع<sup>(41)</sup>. إن قيمة هذه القاعدة بالمقارنة مع الكوجيتو، نحددتها هي أمرين: أولا أن هذه

القاعدة أسبق من الكوجيتو، فكلما بسط التصور التصديق، وهي أسبقية تقتضي إلى التعاضد والتأليف، لا التعماد والتفريق. ثانيا إذا كانت هذه القاعدة هي الأولى في نظام المفهوم، فإن الكوجيتو هو الأول في نظام المعرفة، وأن الدويثو هو الأول في نظام الوجود كما بينا.

إن هذا الانتماء إلى نظامين مختلفين لا يفيد التضاد، بل منذهب إلى اعتبار العلاقة بين النظامين علاقة تأسيسية، حيث نظام المفهوم هو الذي يؤسس نظام المعرفة، أو قل إن هذه القاعدة هي التي تعد الكوجيتو بمصفته الحسية إمدادا. فكيف نفسر إمداد هذه القاعدة للكوجيتو بمطابقتها الحسية يتعين علينا من أجل فهم هذه القاعدة وتفسير طبيعة العلاقة التي تربط الوجود بالفكر في هذه القاعدة التي تعتبر في التحليل التداولي أساس الكوجيتو. يجب علينا الاستعانة بالبتكرات التهجية التداولية حول الاستدلال الافتراضي. يميز التحليل التداولي في القول «س» بجلس بين أمرين: أولهما ما يقتضي به القول، وهو واقعة الجلوس بالتسمية إلى «س»، ثانيهما ما يقتضيه القول وهو وجود الموضوع المشار إليه بـ «س»، من هنا نخلص موقفا إلى تعريف الاستدلال الافتراضي بأنه استدلال تنتقل فيه معما هو مقضي به في القول إلى ما هو من مقتضى القول، بحيث يمكن أن نربط إلى هذا النوع من الاستدلال على النحو الآتي: «س» بجلس «س» موجود، ويميز الاستدلال الافتراضي على الأقل من الاستنباط المنطقي بثلاث خصائص:

أ- في الاستدلال الافتراضي يجري إدخال مفهوم الوجود الذي ينطبق على الأشخاص من أجل الدلالة على واقعهم المنطقي، وذلك على خلاف مفهوم المنطقي للوجود، كما أومأنا إليه في منطق القضايا.

<http://Archivebeta.Bakhr8.com>

ب- إن الاستدلال الافتراضي يربط بين قضيتين ننتهيان إلى مستويين مختلفين، ولكنهما تابعتان إحداهما إلى الأخرى، بحيث يكون ما يقتضيه القول معنى قابعا لما يقتضي به القول من غير توسط دليل، أي أن ما يقتضيه القول هو تفسير لضمون وجودي حاضر ضمنا في ما يقتضي به القول. يستفاد من هذا أن الاستدلال الافتراضي لا يكتشف حقيقة جديدة على غرار الشرط المنطقي، وإنما يكتشف من حقيقة حاضرة، ولكنها حقيقة مستور<sup>(١٢)</sup>.

ج- إن علاقة الاقتضاء خلاف العلاقة الشرطية، لأنه إذا كان الشرط هو ما يلزم من عدمه الشرط، بمعنى هو ما يلزم وجوده من وجود الشرط، ولا يلزم من وجود الشرط وجود الشرط<sup>(١٣)</sup>، فإن الاقتضاء هو قول يلزم من القول ونقضه، فمن «س» بجلس يلزم وجود «س» كما أنه من «س» لا بجلس يلزم وجود «س»، على هذا النحو يكون الاقتضاء هو شرط مخصوص يتحدد بكونه ما يلزم وجوده من وجود الشرط، ومن عدمه مع<sup>(١٤)</sup>، فيكفي أن يكون مقدم الاقتضاء صادقا أو كاذبا من أجل أن يكون بالإمكان استنتاج صديق الثاني، إن الفرق بين الشرط والاقتضاء أن وجود الشرط يكون لازما عن وجود الشرط، بينما وجود القتنس يكون لازما عن وجود المقتنس وعن عدمه مع<sup>(١٥)</sup>.

## التوكيدية الديكارتيّة

وإذا قصر الآن الفرق بين الشرط والافتضاء، وتقرر أيضا أن القول، إما أنه يفيد ما يقتضيه وإما ما يقتضيه فإنما سنحاول بيان الصفة الافتضاءية للوجود في قاعدة «لكي تفكر يجب أن توجد». معلوم أن الفكر في النسق الديكارتي موقعا متميزا، لكن إذا افترضنا أن الفكر صفة جوهرية للجوهر فإن الاستدلال الافتضاءي يطبق على نحو واحد بالتسمية إلى «س يجلس» أو بالنسبة إلى «س يفكر». إلا أنه في حالة عدم التفكير تكون أمام استلزامات مناقضة للقول السابق.

فإذا كنا نستنتج من «س لا يجلس» مقتضى الوجود فإنه من «س لا يفكر» لا يمكن القيام بالاستنتاج نفسه، بموجب السلسلة الديكارتيّة، وهي أن الفكر صفة جوهرية للفكر<sup>(11)</sup>. ولهذا لا غرابة في القول إن ديكارت يعمل استنتاج «س موجود» من «س لا يفكر» على نحو غير افتضاءي<sup>(12)</sup>. وذلك باعتبار أن مدلول «أنا لا أفكر» هو أن فاعلها يقصد بأنه «يفكر» بأنه لا يفكر. وبالتالي أن من يقوم بهذا العمل هو موجود، ومتى تبين أن النفس تفكر دائما وأن الذات شيء مفكر، فإن الاستدلال الافتضاءي من قول يتضمن وصف النفس بالفكر لا يقبل إلا تأويلين: إما أن القول صادق بحيث يمكن أن نستنتج على نحو صحيح وجود الموضوع، وإما أنه قول لا يقبل قيمة الصدق، وبالتالي فإن الاستدلال الوجودي غير جائز<sup>(13)</sup>.

وعلى هذا، ديكارتيّا، فإن قاعدة «لكي تفكر يجب أن توجد» هي قول يعمل تطبيقا جزئيا وضيقا للقياس المختص بالأنا الذي هو قول يلزم من القول ونقيضه. دليل أنه يعمل استنتاج وجود الموضوع من العبارة «أنا أفكر» على نحو غير افتضاءي، أما لا ديكارتيّا، فإنه من «أنا أفكر» أو «أنا لا أفكر» يمكن استنتاج وجود الموضوع.

## ٦- أساليب الضمنية التداولية للتوكيدية

بعد أن بينا أن القاعدة «لكي تفكر يجب أن توجد» تعمل قياسا مقتضيا خاصا، ننتقل الآن إلى النظر إلى عبارة «كل ما يفكر موجود». من البين أن التوكيدية ما كان ليقرر بوصفه حقيقة مطلقة انطلاقا من عبارة مثل «س يفكر»، التي نعوض فيها الرمز «س» باسم علم هو ديكارت، لنحصل على عبارة (١) ديكارت يفكر.

إن (١) بالنظر إليها في ذاتها لا هي صادقة ولا هي كاذبة، لأنه لا يمكن التحقق منها، فهي أقرب إلى اللغو رغم ما لها من سلامة التركيب. أما إذا تم التوقف ب (١) الآن، فهي عبارة كاذبة لأن ديكارت لم يعد حيا برزقي. أما إذا قبلت (١) من طرف أحد معاصري ديكارت فهي عبارة صادقة، إلا أن صدقها لا يعتمد أمام الشك الذي يشمل العالم الحتمي والغير. وعلى عكس كل هذا، إن (١) إذا كان فاعلها هو ديكارت، فإنها لا تقبل الشك بمقتضى أن ديكارت وهو بتلفظ (١) لا يمكن ألا يفكر. وعلى رغم ذلك فإن صدق هذه العبارة يتوقف على شرط سيلافي يمس

كيف للتلفظ يا ١٦ - والتقصود بهذا التكيف هو ضرورة وجود الذي هو موضوع العبارة - ولا يغطي هاهنا أن صدق ١٦ يغطي حادتها لأن الوجود الذي هو موضوع ١١ يمكن أن يتحقق كما يصبح العكس (١٧).

تعود الآن اسم العلم ديكرات، بالضمير المنفصل «أنا» حيث نحصل على عبارة ١٢: «أنا أفكر» - إن ١٢ هي في ذاتها صادقة، باعتبار أنها لا توقف على الشرط السياقي الخاص بكيف التلفظ، فهو متضمن في محتوى هذه العبارة، إن هذه الإحالة الذاتية التي يصف بها «أنا» هي التي تضمن صدق ١٢، وهي أساس الضرورة التداولية للكوجيتو التي يشير إليها ركانتي في تأويله المشار إليه أعلاه، وهي التي تضمن صحة الاستدلال الاقتضائي الوجودي على النحو الذي صيغ به في الكوجيتو.

تأسس هذه الأطروحة في تفسير الضرورة التداولية للكوجيتو على استعمار «نظرية الأفعال اللفظية» من جهة المطابقة بين أفعال الكلام وأفعال الفكر - تنبثق «نظرية الأفعال اللفظية» لاستين أن «فعل الكلام» له ثلاثة أوجه:

أ - الوجه الكلامي ومقتضاه أن كل فعل كلام هو فعل قول.

ب - الوجه التكلمي ومقتضاه أن كل فعل كلام هو أنه فعل يتحقق عند القول تبعاً لصيغة

من صيغ التعبير ضمن بديهي معين.

ج - الوجه التكميلي ومقتضاه أن فعل الكلام هو أنه فعل قصدي من جهة تعلقه بالأفعال

الرجوة أو المتحققة لدى المتكلمين.

<http://ArchiveData.Sagepub.com>

بناء على هذه النظرية إن عبارة «أنا أفكر» بالإضافة إلى أنها فعل كلام، فلها فعل تكلمي أو هل إن التلفظ بـ «أنا أفكر» يخلق القول وفعل التفكير معاً، وذلك من خلال التلفظ الواحد ذاته، وبالمقابل، إنه يقولي «أنا أفكر» أنتج فعل الكلام الذي بواسطته «أنا أفكر» كما أنه يتسوي «أنا أفكر» أنتج فعل التفكير الذي من خلاله أكون مفكراً، يتبين أن الإحالة الذاتية للأنا والخاصية التكلمية لـ «أنا أفكر» هما اللتان تؤسسان الكوجيتو بما هو حقيقة ذاتية وضرورية شرط أن نفهم هذه الضرورة على أنها ضرورة تداولية، ولا أدل على هذه الصفة التداولية لضرورة الكوجيتو من أن نقي «أنا أفكر» بتراب هذه السقوط في التناقض التداولي، مما يعني أن عبارة «أنا أفكر» لا هي عبارة تركيبية ولا هي عبارة تحليلية، إن مفهوم التناقض التداولي يعن الهماء نظرية الذهاب التكملي عن علاقة اللغة بالعالم بما هي نظرية تروى في العبارة إما أنها تشر خصائص اللغة، وإن هي عبارة تحليلية، وإما أنها عبارة تصف العالم، وبالتالي فهي عبارة تركيبية. على خلاف هذا الذهاب، تكلف عبارة «أنا أفكر» أن معناها هو أبعد من أن يتحدد بمحتواها القضيوي، إنه يتحدد أيضاً بما يستلزمه من قولها التكلمية. ولهذا كان نقي أمثال هذه العبارة مفضياً إلى التناقض التداولية: لأن فاعل «أنا لا أفكر» لا يد من أن يكون ملجواً لفعل التفكير، من هنا نشهد بالضبط، بسبب امتناع دخول الشكل على



التفكير. لأن الشك ضمن هذا التأويل التداولي يقوم مقام الشيء أو قل إنه على الأصح يقوم بالوظيفة التي يقوم بها الشيء. وهذا هو ما يفسر أن ديكرت لم يمتنع عن مواصلة مشروعه الشكي بعدد الفكر لأسباب فلسفية وعقلانية، بل طمحوها منه للخصائص القوية التداولية للشك التي منها أنه يؤدي الوظيفة نفسها التي يمتطع بها الشيء في الشك، ولهذا ليس غريباً أن ينتهي شيء التفكير أو الشك فيه إلى النتيجة نفسها وهي ثبوت التفكير.

## ٧- مخاطبة الكوجيكو

يرى طه عبد الرحمن في أطروحة مصادرها أننا لا نتكلم إلا ونحن اشئان، بل لا نتكلم إلا ونحن زوجان<sup>(١٠١)</sup>. سواء كان هذا الكلام هو كلام مع النفس أو كلام مع الغير<sup>(١٠٢)</sup>. ولما كان من مسلمات الدرس الفلسفي أن الدال والدلول يمثلان معاً وجهين للحقيقة القوية نفسها، ولما كان من نتائج هذه السلية أن القواعد المنطقية لأفعال الكلام لتطبق أيضاً على أفعال الفكر. فإننا سنذهب بهذه الأطروحة الطهانية إلى لوازمها النهائية، وهي أن الأصل في التفكير هو المناظرة، فلا تفكر إلا ونحن اشئان، بل لا تفكر إلا ونحن زوجان. سواء كان هذا التفكير هو تفكير مع الغير أو مع النفس. ذلك أن التفكير مع النفس هو مناظرة داخلية متفرعة عن الأصل الأول، الذي هو «التفكير مع الغير» الذي نعده مناظرة خارجية أي أن المناظرة الداخلية تماثل المناظرة الخارجية. مع فارق هو أن الشخص المفكر في المناظرة الأولى يكون متعدداً اعتبارياً، أما في الثانية فإنه يتعدد واقعياً، فهل ثمة ما يوحي في الشك الديكرتاني بوجود مثل هذا التشاكل بين أفعال الكلام وأفعال الفكر؟

نظفر في كتاب «التأملات» بنص شهير يقول فيه ديكرت إن الكوجيكو «يكون صادقاً كلما تلفقت به أو تصورت» هي العقل<sup>(١٠٣)</sup>. وهذا يدل على أن الكوجيكو يقبل التأويل بعفريات فعل الكلام عندما يلفظ به كما يقبل التأويل بعفريات فعل الفكر عندما تتصوره. ويعبر فرنان بين مظهرين من حوارية الكوجيكو: مظهر الناس ومظهر النص<sup>(١٠٤)</sup>. من جهة الناس: إن كتاب التأملات هو أجوبة أو صدى لكتاب مقال عن اللهج كما أنه مناظرة فلسفية ممكنة من التواصل مع رجال الكنيسة، فضلاً على أنه استمرار حوارى للأجوبة عن الاعتراضات. أما من جهة النص، فإن كتاب التأملات هو حوار ديكرت مع نفسه. ولا يخفى أن ممارسة الشك تقتضي مجهوداً عقلانياً مزدوجاً يجرى فيه التأمل من نفسه ذاتاً ثانية ينزلها منزلة العثرى<sup>(١٠٥)</sup>. وإذا ثبتت هذه الحوارية لها وتناصها، ثبت معها أن الكوجيكو هو أبعد من أن يكون محصلاً عليه بواسطة استبطان خالص. ذلك أن قوانين التعاطب المتواجدة لمساعدة «لكي تفكر يجب أن توجد» هي نفسها نظم. وبالكيفية نفسها. الكلمة الناقصة والفكر المنصور<sup>(١٠٦)</sup>، وهي نفسها التي تعدد خطابية الاستعمال الفعلي لفعل الكلام والفعل



## الكوجيتو الديكارتي

إلا في علاقته بالفكر. بما هو فعل التفكير، لا بما هو جوهر حقيقي لشخص تجريبي أو لذات سيكولوجية خالصة. إن الوجود الذي نحن بصدده هو وجود «أنا» الشخصية، ففي الكوجيتو الديكارتي لا نتكلم عن تفكير في شيء ما، أو عن اعتراف بوجود فرد جزئي، كل ما هناك هو الاعتراف بوجود هذا الذي يفكر بوصفه وجوداً متحققاً في فعل التفكير الذي يقتضي بالضرورة فاعلاً، أي أن الكوجيتو ليس حقيقة عينية وأولية بل هو مجرد تحقيق لشروط الخطاب اللغوية والفكرية.



## هوامش البعث

1. ALEXIS PHILONENKO, *Le Transcendantal et la pensée moderne*, Paris, PUF, 1993, p. 32.
2. DESCARTES, *Discours de la méthode*, Paris, *Le livre de poche*, 1973, pp. 130-131.
3. *Ibid.*, p. 110.
4. DESCARTES, *Méditations métaphysiques*, Paris, PUF, coll. *Quadrige*, 1992, p. 33.
5. A. PHILONENKO, *op. cit.*, pp. 16-17.
6. DESCARTES, *op. cit.*, p. 18.
7. *Ibid.*, p. 31.
8. A. PHILONENKO, *op. cit.*, p. 37.
9. أبو هلال العسكري، كتاب الفروق، بيروت: دار الفروق، 1996، ص 39.
10. المرجع نفسه، ص 107.
11. محمد علي الهادي، *كلمات المصطلحات الستون*، ج 2، بيروت: دار الكتب العلمية، 1444، ص 67.
12. MICHEL MEYER, *De la prophétologie*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1986, p. 198.
13. *Ibid.*, p. 198.
14. قطر الدين العراقي، *المطالع العالي من العلم الإلهي*، جزء 1، بيروت: دار الكتب العلمية، 1449، ص 13.
15. المجهول، *الكفاية في الجدال*، القاهرة: مكتبة الكليات الأزهرية، 1999، ص 7.
16. M. MEYER, *op. cit.*, p. 202.
17. أبو هلال العسكري، *المراجع نفسه*، ص 107.
18. ملا عبد الرحمن، *فقه الفلسفة*، القاهرة: دار الفروق، 1999، ص 124.
19. M. MEYER, *op. cit.*, p. 203. <http://Archivebeta.Sakshi.com>
20. DESCARTES, *op. cit.*, p. 33.
21. ملا عبد الرحمن، *المراجع نفسه*، ص 109.
22. DESCARTES, *Discours de la méthode*, *op. cit.*, pp. 130-131.
23. M. GUEROULT, *Descartes selon l'ordre des raisons*, t. 1, Paris, Aubier Montaigne, 1986, p. 238.
24. GOTTLIEB FREGE, *Essais Logiques et Philosophiques*, Paris, Seuil, 1971, p. 136.
25. DENIS VERNANT, *Introduction à la philosophie de la logique*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1986, p. 21.
26. *Ibid.*, p. 178.
27. LEIBNIZ, *Essais de Théodicée*, Paris, Flammarion, 1969, parag. 37, p. 125.
28. DENIS VERNANT, *op. cit.*, p. 178.
29. *Ibid.*, pp. 178-179.
30. FRANÇOIS BÉCANATI, *La Transparence et l'Énonciation*, Paris, Seuil, 1979, p. 148.
31. *Ibid.*, p. 199.
32. *Ibid.*, p. 199.
33. *Ibid.*, pp. 199-200.
34. DESCARTES, *Les Principes de la Philosophie*, in: *œuvres*, t. 3, pub. F. Alquié, éd. Garnier, 1973, partie 1, parag. 10, p. 96.

ibid, p. 96.	33
DENIS VERNANT, op. cit, p. 181.	34
ibid, p. 182.	37
عبد الرحمن المرجع نفسه، ص 177 .	38
المرجع نفسه، ص 178 .	39
المرجع نفسه، ص 179 .	40
DESCARTES, Méditations métaphysiques, op. cit, p. 90.	41
عبد الرحمن المرجع نفسه، ص 178 .	42
DENIS VERNANT, op. cit, p. 182.	43
ibid, p. 183.	44
عبد الرحمن المرجع نفسه، في الاختلاف الفلسفي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1997، ص 79 .	45
المرجع نفسه، ص 79 .	46
DESCARTES, Méditations Métaphysiques, op. cit, p. 53.	47
DENIS VERNANT, op. cit, p. 186.	48
عبد الرحمن السمان والميزان أو التوازن الثقافي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1998، ص 77 .	49
DENIS VERNANT, op. cit, p. 186.	50
ibid, p. 187.	51

## المراجع العربية

- الكهوتي، محمد علي: اكتشاف اصطلاحات الفنون، بيروت: دار الكتاب العلمية، ١٩٩٨.
- الجوهري، أبو المعالي: الكتابة في الجدل، القاهرة: مكتبة القلايد الأرضية، ١٩٩٩.
- الرازي، فخر الدين: الخطاب العالية في العلم الإلهي، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٧.
- الصمغري، أبو هلال: كتاب الفروق، بيروت: مروس برس، ١٩٩٤.
- طه عبدالرحمن: فقه الفلسفة، الجزء الأول: الفلسفة والترجمة، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤.
- طه عبدالرحمن: اللسان والبرهان أو التكوّن العظمي، بيروت: المركز الثقافي، ١٩٩٤.
- طه عبدالرحمن: فقه الفلسفة، الجزء الثاني: القول الفلسفي، كتاب المفهوم والتأثيل، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩.
- طه عبدالرحمن: الحق العربي في الاختلاف الفلسفي، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢.
- [١] ترجمه إلى العربية الدكتور عثمان أمين مع شروح وتعليقات (الطبعة الخامسة) مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة عام ١٩٥٥.
- [٢] ترجمه إلى العربية الدكتور عثمان أمين، وأصدرته دار الثقافة للنشر والتوزيع بالقاهرة عام ١٩٥٥.



## المراجع الأجنبية

- DESCARTES: Méditations Métaphysiques, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1992.
- DESCARTES: Les Principes de la Philosophie, in Œuvres, T.I, Paris, J.B. Laffont, 1973.
- FREGE, GOTTLIF: Ecrits Logiques et Philosophiques, Paris, Seuil, 1971.
- M. GUEROUlt: Descartes selon l'ordre des raisons, T. 1, Paris, Aubier - Montaigne, 1968.
- LEIBNIZ: Essais de Théodicée, Paris, Flammarion, 1999.
- MEYER, MICHEL: De la Problématique, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1986.
- PHILOMENO, ALIX: Le Transcendantal et la Pensée Moderne, Paris, PUF, 1990.
- RICHANATI, FRANCOIS: La Transparence et l'énonciation, Paris, Seuil, 1979.
- VERNANT, DENIS: Introduction à la Philosophie de la Logique, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1986.

## سيمبليات المسرح : نشأتها وموقعها ووضعها الإستعماري\*

د. محمد التهامي العماري(\*)

### مقدمة

لقد خضع الفن المسرحي على امتداد تاريخه الطويل لقرابات متعددة ومقاربات متباينة، لعل ما يجمع بينها هو أنها تركز على النص الدرامي، وتغفل العرض المسرحي من جهة، وتغفل معالجتها لهذا النص على جانب المضمون، سواء كان هذا المضمون نفسياً أم تاريخياً أم اجتماعياً.

من جهة ثانية، فإن بعض التقاربات التي كانت تلامس جانب الشكل الفني من النص الدرامي، كانت تتلوه في الغالب من زاوية جمالية معيارية، تنطلق من نظرية جمالية محدودة، وتبحث فيما إذا كان الكاتب قد امتصاع لتعليمات تلك النظرية، أو انزاح عنها. وأل هذا هو ما سنحاول المقاربة السيمبليوتية تجاوزه، فهي تأخذ على المقاربات الأخرى قسريتها في هوية المسرحي، وانفعالها بالبحث عن الدلالات والمعاني الخفية في النص الدرامي، وإغفالها الخصائص النوعية التي تجعل من المسرح فناً، كما تأخذ عليها طابعها العياري الذي يسقطها في الذاتية والنسبية.

لقد مضى ما يزيد على ثلاثة أرباع القرن على ميلاد سيمبليات المسرح العلمية، استعملت أن تراقم خلال هذه الدة عددا كبيرا من الدراسات والأبحاث، كما طرحت العديد من القضايا النظرية والتهجية، وحقت تقدما ملموسا في طريق استكشاف موضوعها، والإحاطة به، وكذلك في طريق مساهمة استكشافها والوعي بإمكاناتها وحدودها. ونحن في هذه الدراسة سنحاول تبسيط الضوء على جملة من القضايا التي شكلت مدار اهتمام الباحثين السيمبليوتيين في المسرح في غضون العقود الأخيرة.

(\*) استاذ بالمدرسة العليا للأستاذة - مكلاس - المغرب.

## ١ - سيمبليات المسرح : النشأة والتطور

لقد اختلف الدارسون حول تحديد تاريخ دقيق لولادة السيمبليات المسرحية. فمنهم من جعلها منهجا جديدا كل الجدة، لا يتجاوز عصره منيعا يعقود على الأكثر. ومنهم من جعلها أقدم من ذلك بكثير، واجما ينشأتها إلى فلاسفة قدماء الإغريق، ومفكري العصر الوسيط.

والمواقع أن الحديث عن تاريخ سيمبليات المسرح يفرض على الباحث اللجوء إلى التحقيب. وعلى الرغم مما يتهدد هذه العملية من اغترال وتبسيط، فإنها كثيرا ما تقيد نظرة شاملة عن الظاهرة المدروسة، وهي الكشف عن بعض جوانبها الفنية، والمواقع أن تطبيق مفهوم العلاقة على المسرح بخاصة، وتكون الفرجة بشكل عام، قديم قدم التفكير حول المسرح ذاته. ويمكن التمييز في هذه السيرة الطويلة بين مرحلتين، منطلق على أولاهما اسم ما قبل سيمبليات المسرح، وعلى الثانية اسم سيمبليات المسرح العلمية<sup>(١)</sup>.

## ١ - ١ - ما قبل سيمبليات المسرح أو الإشارات المبكرة

لقد تزامن نشوء التفكير حول العلامة مع نشوء التفكير حول المسرح، فهما يعودان معا إلى بداية التفكير الفلسفي والجمالي في الحضارة الغربية، إذ اقترنا في ذهن كثير من الفلاسفة، بدا باغلاطون وأرسطو. فبالإشارات الباطنية حول العلاقة السببية شكلت منطلقا لتقليد علمي طويل، ومعلما صار إلى نهاية العلية من لحظة من الفلاسفة، والأمر نفسه بالنسبة إلى أفكاره حول الفن المسرحي. ولا سيما نظريته حول المحاكاة، التي كانت مصدر إلهام لكثير ممن جاءوا بعده. ولعل أول من جازاه شيئا لفيلسوف أرسطو، وهو حين وظف لفظة «علامة» (semions) كان يقصد بها الإشارة (indication) أو الحجة (la preuve) أو العرض (le symptôme) أو الأمانة (أي العلامات التي تساعد على التعرف كالتدوين). يقول في هذا المعنى الأخير - وذلك في مطلع الفصل السادس عشر من كتاب «فن الشعر» - : «لما أنواعه (أي التعرف) هيئتها: (أولا) التعرف بالعلامات الخارجية. وهو أبعد أنواعه عن الفن، وإن كان أكثرها شيوعا في الاستعمال، للافتقار إلى ما هو خير منه، وبعض هذه العلامات فطري، مثل الحورية التي ترى على أبناء الأرض»<sup>(٢)</sup>، أو «الشجيرة التي نجدها في «تولستويس» كركينوس، وبعضها الآخر مكتسب، وهذه إما موجودة في البدن، مثل التدوين، وإما منفصلة عنه، مثل العقود (...)». ويمكن الإفادة من هذه العلامات بدرجات متفاوتة<sup>(٣)</sup>.

وقد استعمل أرسطو بعض مشتقات لفظة علامة في الفصول الخمسة للعبارة (أي الفصول الستة من ٢٠ إلى ٢٢)، وكذا في الفصل السادس والعشرين عند المقارنة بين التراجيديا والملعبة، مبزغنا على أن الأولى لا تقل أهمية عن الثانية، إن لم تكن أفضل منها. يقول: «لكن يلاحظ أن هذا النوع لا يتال فن الشاعرة، بل فن الممثل، لأن المصنوع في



الحركات<sup>14</sup> يمكن أن يوجد أيضا عند الشاعر الجوال (الريمودي) - كما الحال بالنسبة إلى سومتراطوس - والصادف أيضا عند الغني...<sup>15</sup>

وجاء بعد أرسطو القديس أوغسطين الذي يميز بين signs (أي العلامات التي تكون وظيفتها الأساسية هي الدلالة، مثل الكلمات) وبين res (أي الأشياء التي تستعمل بوصفها علامات)؛ وهو تمييز مفيد في المسرح - لأن هذا الفن يوظف النوعين معا - وقد تلبه هذا الفكر إلى أن العرض المسرحي يوظف علامات تدل بواسطة التشابه مع ما تحيل عليه (أي العلامات الأيقونية). لكنه لاحظ أيضا أنها لا تشتغل عن طريق التشابه وحدها، بل تشتغل كذلك عن طريق الموضحة والافتقار<sup>16</sup>.

ولا نكاد نصل إلى القرن الثامن عشر حتى نجد الكتابات في هذا الموضوع تتعدد وتتكاثر، وسوف نكتفي منها بإشارات الكاتب والفيلسوف الفرنسي «ديدرو» (Diderot) في مؤلفه الشهير «مقارنة الممثل» - صحيح أن الكتاب يناقش قضايا سيكولوجية لتصل بآداء الممثل - إلا أنه يتضمن تلميحات ذكية، تشهد على أن صاحبه كان واعيا بأن المسرح - والممثل خاصة - يشكل ظاهرة سيميائية، فهو يقرر أن الممثل ينطلق من المبالغة النصي ليربثه عن الدال المناسب ويترجمه إلى سلوك جسدي يتضمن للعمل المسرحي تعاليمه واستجاباته<sup>17</sup>.

## ٦ - ٢ - سيميائيان المسرح العلماني

لم يدرس المسرح دراسة سيميائية نظمية مؤسسية على جنبها نظرية وإستمولوجية واضحة إلا في عقد الثلاثينيات من القرن العشرين على يد روافد حلقة «براغ» (Prague)، فقد نصب اهتمامهم على فنون مختلفة من ضمنها الفن المسرحي - وكانت هذه الأشكال المسرحية التي اشتغلوا عليها متنوعة، شملت المسرح الشعبي في الغرب، وكذا بعض المسارح الشرقية كالمسرح الصيني والمسرح الياباني وغيرهما - أما الزاوية التي تناولوا فيها الظاهرة المسرحية فكانت هي الزاوية الشكلية - ولم يقتصر اهتمامهم على النص الدرامي - كما كان سائدا في النقد المسرحي آنذاك - بل شمل العرض المسرحي كذلك، وكانت أول قضية طرحوها هي العلاقة بين هذين الكونين: أي النص والعرض؛ فبحثوا في الصلات والوشائج القائمة بينهما، وحاولوا استجلاء خصائصهما، هكذا ظهرت في تشيكوسلوفاكيا في هذا الوقت دراستان مؤسستان هياتا لمعالجة علمية جديدة للمسرح، هما: «جماليات الفن والدراما» لـ «أوكتاف زيج» (1931) (O. Zich)، و«التحليل البنيوي لظاهرة الممثل» لـ «جان موكاروفسكي» (J. Mukařovský).

فقد حاول «زيج» في البحث المذكور أن يقلل من الأهمية البالغة فيها، التي كان يحظى بها النص الدرامي، وأشار إلى أن كل ما يشتغل في السياق المسرحي على الخشبة يتحول إلى علامة. أما «موكاروفسكي» فقد كان أميل إلى تصنيف العلامات التي تشتغل في العرض - والبحث عن علامة مسرحية دنيا، وتحديد مستويات واردة لتحليل العرض .. وانصرف

«يوكنايريف» (Peter Bogatyrev) إلى البحث عن خصوصية العلامات في المسرح، فانتسب إلى أن ما يميزها هو التحول والحركية، مما يسم العرض المسرحي بالفن والشراء السيمياءية؛ لكنه لاحظ في المقابل أن هذا الغنى كثيرا ما يصبح عقبة في وجه التحليل السيمياءية للدرجة المسرحية.

وقد أدى تطور العلوم والمعارف في النصف الثاني من القرن العشرين إلى تعميق الوعي بخصوصية المسرح السيمياءية، لا سيما بعد تطور التحليل الهنوي وشيوعه في كثير من العلوم الإنسانية كالنقروبولوجيا مع «لوفسي شستراوس» (L.Stevens) وطسم الأساطير مع «أ.ج. جرماس» (A.J.Greimas) والتحليل النفسي مع «ج. بياجيه» (J.Piaget) والنقد الأدبي مع «ج. جونيوت» (G.Geneve) و«ت. تودوروف» (T.Todorov) .. وبذلك توجه الاهتمام في سيمياءات المسرح إلى صياغة القضايا والإشكاليات التي ينبغي التركيز عليها. وربما بعد الناقد الفرنسي «رولان بارت» (R.Barthes) أول من حاول وضع الخطوط العريضة للمشروع السيمياءية المسرحي في شكل مقال وواضح يقول في أحد الحوارات التي أجريت معه سنة 1977، وأعيد نشرها سنة 1978 بعنوان «الأدب والكتابة» (Littérature et signification) ضمن كتاب «بحوث نقدية» (Essais critiques): «ما المسرح؟ إنه عبارة عن آلة سيميوطيقية، فعندما تكون متوقفة تكون محبوبة، لكن بمجرد إنشائها المستار عنها، تبحث لك العديد من الرسائل. وما يميز هذه الرسائل هو أنها تكون متزامنة، أي كلها لها نفس الجوانب. فالتمرج يلقى في كل لحظة من لحظات العرض بيت معلومات أو سيمياء (عبارة عن البينور والملايين والإثارة ومكان المتكلم وحركاتهم وإيماءاتهم وكلامهم) .. غير أن بعض هذه المصادر الإعلامية يقل مكانته (وهذه حال البينور) .. بينما لتغير المصادر الأخرى (شأن الكلام والحركات...) فتكون إزاء يوايقونية إعلامية حقيقية. وهذا هو التمسرح (la théâtralité): إنه سمك من العلامات (استحضرت هنا الخطاب الأدبي) وأترك جانبا قضية السيمياء). ما العلاقة القائمة بين هذه العلامات المتطابقة (أي الكثيفة والمتعددة في الآن ذاته. المتزامنة والمتشعبة)؟ فهي لا تملك الدوال نفسها بكل تأكيد؛ لكن هذه العلامات لها الدوال تقسمة وهل تقصد إلى معنى واحد؟ وما صلتها بهذا المعنى النهائي الذي هو - إن صح التعبير - معنى ارتدائي؟ لأنه لا يوجد إلا في آخر الحوار. تماثلية (analogique) (كلمة ترمز لا تشبه الثور)، أي لها تشكل انطلاقا من شفرة رقمية، لكن، ماذا عن الدوال الأخرى، وننقل للتبسيط الدوال البصرية التي تهيم على الحشيدة؟ إن كل عرض مسرحي هو حدث دلالي شديد الكثافة، ينبغي أن نقف فيه على العلاقة بين الشفرة والعبء (أي علاقة اللغة بالكلام). وعلى طبيعة العلامة المسرحية (هل هي تماثلية أم رمزية تواضعية؟). وعلى التوزيعات الدلالية لهذه العلامة، وعلى إكراهات التتابع ودلالات الرسالة التفسيرية والإيحائية. شكل هذه القضايا الأساسية في النظرية السيمياءية

حاضرة في المسرح، بل بإمكاننا القول إن المسرح بشكل موضوعا سيميائيا مشهورا، لأن نسفه يبدو أصيلا (بوليفونيا) إذا ما قورن بسبق اللغة (الذي ينسب بالخطية)<sup>٢٢</sup>.

يلخص هذا النص أهم القضايا التي انصبحت عليها جهود الباحثين في سيميائيات المسرح في العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين. ويمكن اعتبار المقالة التأسيسية التي نشرها «طاووش كوفزان» سنة ١٩٦٨ بمجلة «ديوجين»<sup>٢٣</sup> بداية فتح جديد في هذا المجال يقول: «لقد ركبت قطار السيميائيات سنة ١٩٦٦ بعد اطلاعي على كتاب «بارت» (قضايا السيميائيات) (Éléments de sémiologie) (...)، وكانت باكورة ذلك مقالة نشرتها بمجلة «ديوجين» (عدد ٦١ شتاء ١٩٦٨)، بعنوان «العلامة في المسرح: مدخل إلى سيميائيات فنون الفرجة»<sup>٢٤</sup>. وقد حاول هذا الباحث في مقالته تلك أن يقدم صليفا نسقيا للعلامات التي تشغل في الفرجة السرحية. وهي قضية سيولها الباحثون الذين جاءوا بعد أهمية خاصة. ومنذ ذلك التاريخ بدأت البحوث السيميائية للمسرحية تتكاثر حتى أن «ماركو دو مارينيلز» (M. De Marinis) و«يانيزيا ماجلي» (I. Magli) أحصيا مايريو على ثمانين مؤلفا ومقالة ما بين ١٩٦٨ و ١٩٧٠. وبلغ عدد الدراسات المخصصة لسيميائيات المسرح في ١٩٧٦ و ١٩٨١ فقط - حسب الجرد البيولوجرافي الذي أنجزه «الويسوس كلسترز» سنة ١٩٨٤ - ما يزيد على خمسمائة بحث. وتختلف تلك الأعمال من حيث قيمتها العلمية، لأن الدافع الذي كان وراء بعضها هو مجاراة البوשה العلمية الجديدة لا البحث<sup>٢٥</sup>.

ولعل من أهم الدراسات التي تناولت الظاهرة المسرحية من الوجهة السيميائية، والتي سمعت بقدر مقبول من العلمية أعمال «يانيزيا ماجلي» مثل «قضايا سيميائيات المسرح» ١٩٧٦، و «أصوات الخشب وصورها» ١٩٨٢، وبحث «آن إيدرسفيلد» (A. Ubersfeld) «قراءة المسرح» ١٩٧٧، و«مدرسة النضج» ١٩٨١، و«اندري هيليو» (A. Hérliu) «سيميائيات العرض» ١٩٧٥، و«الكلمات والإهراء» ١٩٨٢، و«فرانكو دو روهيني» (F. de Ruffini) «سيميائيات النص» ١٩٧٨، «كير إيلانو» (K. Elano) «سيميائيات المسرح والدراما» ١٩٨٠<sup>٢٦</sup>، و «مارتن إيسلن» «محل الدراما» ١٩٨٧، وغيرهم. هذا علاوة على عدد هائل من المقالات التي ساهمت في تطوير البحث السيميائي في مجال المسرح، وتعميق التفكير في قضاياها. وسنكتفي في هذا المقام بالإشارة إلى بعض الأسماء الالامعة أمثال «جان التير» (J. Auvr) و«بيشيل كورفزان» (M. Corvin) و«امبيرنو إيكو» (U. Eco) وغيرهم.

وقد نظمت الجمعية العالمية لسيميائيات الفرجة - التي أسست سنة ١٩٨٠ - عدة ندوات، كتلك التي عقدت بـ «بروكسل» سنة ١٩٨١، فضلا عن ندوات أخرى نظمت في دول مختلفة، تميزت حول سيميائيات المسرح، وطبيعة التواصل المسرحي، نذكر منها على سبيل المثال تلك التي نظمت بباريس سنة ١٩٧٧، وأخرى بـ «ميلانو» سنة ١٩٧٨، وثالثة بروما سنة

## سيمبليات المسرح - نظرياتها وموضوعها ومنهجها الإيمولوجي

١٩٨٢ - ورابعة ب. ميخوم، بالثانيا. سنة ١٩٩٥ ... وقد جمعت المداخلات التي أقيمت في بعضها ونشرت.

وكان من الأولويات التي ركزت عليها سيمبليات المسرح في البداية، تحليل النص المسرحي من هيمنة «نظرية الأدب»، وذلك بالكشف عما يصنع خصوصية الفن المسرحي وتفرده. لكنها جعلت من أولوياتها كذلك الانتماء عن التمولج الشكلي الذي أتاح بكتفكه على الجانب المنهجي في البحث السيميائي، لا سيما أن كثيرا من الباحثين ساروا إلى استعارة مفاهيم علم اللسان وطبقوها على الظاهرة المسرحية، دون العناية بتكوينها وملائمتها مع محيطها الجديد. مما أدى إلى إغالة البحث في لحظة من اللحظات. ويخلص النقد من سطوة نظرية الأدب، وتخلص المنهج السيميائي من وصاية اللسانيات، انجلت أفق جديدة أمام الدراسة السيميائية للمسرح.

## ٢ - سيمبليات المسرح : الموضوع والوجود الإيمولوجي

## ٢ - ١ - حول طبيعة التسمية

يختلف الباحثون اختلافا كبيرا حول موضوع علم السيمبليات، وحول منهجه، ومن ذلك إلى سببين: الأول الاعتراف بالتأخر به. والثاني هو التسامح موضوعه وتسمية. وتؤكد التحليل التي تنجلي اهتمامها عليها، لكن على الرغم من هذا الاختلاف فإن هناك قاسما مشتركا بين جميع المنهجين بهذا المنهج، فهم يتفقون حول أمرين أساسيين على الأقل: يمثل أولهما في أن موضوع السيمبليات هو العلامات، ويتجلى الثاني في أن هذه العلامات تشتغل باعتبارها نفسا شكليا.

وباستثناء هذه القاعدة الموحدة، تعم الفارقة والاختلاف، وأول تجل لهذا الاختلاف هو التسمية، فالداعلون بالفرنسية يعيدون إلى تداول مصطلح «سيمبولوجيا» (La Sémiologie) الذي وظفه «سوسير» في حين يتداول الناطقون بالإنجليزية مصطلح «سيمبويوطيقا» (Semiotics) الذي استعاره «بيرس» من «جان لوك» (J.Lock) وأطلقه على نظريته حول العلامات، وورثه عنه أتباعه، وأتباعه.

على أن بعض الباحثين - في المجال الفرنسي على وجه الخصوص - وظفوا المصطلحين معا باعتبارهما مترادفين إلى حدود السيمبليات من القرن العشرين، ليشرح بعد هذا التاريخ مفهومهما في التباين، بيد أن الباحثين اختلفوا كذلك بهذا الشأن، إذ منهم من جعل «السيمبولوجيا» تشمل «السيمبويوطيقا»، ومنهم من جعل «السيمبويوطيقا» تستوعب «السيمبولوجيا».

أما التيار الرأي الأول فاعتبروا «السيمبولوجيا» هي العلم الذي يدرس كل الأنساق العلامية، ويخصصوا مصطلح «السيمبويوطيقا» لتحديد تلك الأنساق ذاتها. فالكفة عندهم

«سيميوطيقا»، والإيماء «سيميوطيقا» ... أما من يجعلون «السيميوطيقا» أهم من «السيميولوجيا»، فإن «السيميوطيقا» هي رأيهم تهتم بكيفية اشتغال المعنى في التواصل الإنساني عامة، سواء أكان مقصودا أم غير مقصود؛ هي حين أن «السيميولوجيا» - هي اعتبارهم - التعامل مع كيفية اشتغال المعنى في مجالات محددة كالمنطق والمصرح والأدب... وقد مثل هذا التصور «كريستيان ميلز» (C.Metz) الذي اقترح أن يخصص مصطلح «سيميوطيقا» البهرسي للنظرية السيميائية العامة، ويخصص مصطلح «سيميولوجيا» الموسيري للكيفية التي تشتغل بها العلامات في حقول الحياة الاجتماعية المختلفة.

أما «أمبيرتو إيكو» فيميز بين المصطلحين بناء على مقدار تبعثهما لعلم اللسان، فالسيميولوجيا تعيل - هي نظره - إلى استمارة نماذج الكمانيات ومفاهيمها وإجراءاتها المنهجية، لتعممها على ظواهر غير لسانية؛ هي حين تنجح السيميوطيقا إلى الاستقلال عن علم اللسان، واصطناع مفاهيمها الخاصة بها<sup>(11)</sup>.

وإذا مضينا إلى المجال العرسي وجدنا قضية تسمية هذا المفهوم مطروحة بعدة. ذلك أن القارئ يواجه تعددا وتباينا مصطلحيا يسقطه في الخلط والارتباك. فإذا كان بعض الدارسين لجأوا إلى اقتراض لفظة «*semiologie*» من الحقل الفرنسي، وتعرّبها عن طريق إضافة مقطع في آخر الكلمة، يتكون من ياء مزينة بعد الجيم المكسورة، ثم إشباعها بعد مفتوح، لتجانب الصيغة المأخوذة في تعريب أسماء العلوم شأنها بالسيميولوجيا .. فقد أثر فريق آخر تعريب اللفظة الإنجليزية «*Semiotics*» عن طريق قلب كافها طاءا وتلقاها طاء بحكم الجوار الصوتي، وطلبا لتجانس الصوتية بين الإطباي الصوتي والاستعلاء، ثم إشباعها بعد مفتوح، فجاءت تركيبة المصطلح كالآتي: «سيميوطيقا»<sup>(12)</sup>.

ومال فريق ثالث إلى البحث عن مقابل للمصطلح الأجنبي بناء على تركيبه الاشتقاقي، فاقترحت مقابلات عديدة. نذكر منها: علم العلامات وعلم الأدلة<sup>(13)</sup>. وأثرت مجموعة أخرى من الباحثين التفتيق عن كلمة عربية أصيلة فهي والغرض، وتؤدي المعنى المراد بالمصطلح أحسن أداءا فوجدوا ضالّتهم في مادة لغوية عربية تتضمن معنى الإشارة والعلامة؛ وهي لا تقترب من اللفظة الغربية في دلالتها فحسب، بل حتى في تركيبها الصوتي، إنها مادتا السين واليم تعضدهما حروف اللين، والهمزة أحيانا، فاللادة في تشكيلاتها المختلفة تقوم على نواة دلالية هي «التعليم» و«الوسم»، فمادة «س م و» وتشمل في أحد وجوهها على «التسمية» والأسم كما هو معلوم يوضع للتمييز شأنه شأن العلامة، ومادة «وسم» تعيل - من ضمن ماتحيل عليه - على وضع العلامات المميزة، ومنها وسم التعبير بالكلي المعروف ويُميّز<sup>(14)</sup>. وتحيل مادة «س م و» على السومة وهي العلامة، ومنها سُمُومُ الفرس... هكذا تتوكل من هذه المادة صيغ خمس هي: السيمة والسيص والسيماء والسيما والسيما، تتضمن كلها معنى العلامة.

وبذلك اقترح بعض الباحثين نقطة سيمياء مقابلاً للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي: لا سيما أن صيغته العصرية ليست غريبة عن صيغة أساسي العلوم في العربية، كالاستعمال لفظة الكيمياء للدلالة على علم الذرات، والفيزياء للدلالة على علم الطبيعة<sup>(١٢)</sup>، لكن خوف القيس دفع بعض الدارسين إلى استعمال لفظة في صيغة الجمع (سيميواليات)، وذلك لتتصرف دلالتها إلى العلم، مثلما هو الشأن مع الرياضيات وعطيميات<sup>(١٣)</sup>.

وتنم من جانبنا فضلاً استعمال لفظة «سيميواليات» على ما سواها من التسميات، وذلك اقتناعاً منا بأن توافر اللفظ العربي الأصلي يفتي عن اللجوء إلى الدخيل والغريب، ثم إن هذه اللفظة يحكم أصالة مادتها العربية تتيج لباحث إمكان اشتقاق ما هو في حاجة إليه من ألفاظ مرتبطة كالصفة (سيميوالي) والمصدر (سيميو).

## ٢ - ٢ - سيميواليات، المعرج واللسانيات العامة

بشكل ظهور المنهج البنيوي في مطلع القرن العشرين، في مجال علم اللسان على يد العالم السويسري «فريدريك نو سوسير» (١٨٥٣ - ١٩١٣)، ثورة علمية ختبية في مجال العلوم الإنسانية. فقد أقدم هذا العالم على توسيع نطاق منهجه ليتجول اللغة إلى باقي الظواهر التواصلية المرتبطة بحياة الإنسان. مؤسساً بذلك «شروع علم جديد أطلق عليه اسم «السيمولوجيا»<sup>(١٤)</sup> (Sémiologie)، من اليونانية (Semeios)، أي «علامة» يقول: «اللغة نظام من العلامات التي تعبر عن أفكار... ومن ثم فهي مختلفة للكتابة والهجوية الصم والبكم والطقوس الرمزية، وأشكال اللياقة وصيغها، والإشارات العسكرية...» ويطلق أهم هذه العلاقة تسمى اللغة أهم الأنظمة المذكورة<sup>(١٥)</sup>.

يتبدى من هذا القول أن «سوسير» يؤسس علم السيميواليات باعتباره مستقبلها ينصب على دراسة ظواهر مختلفة، بعضها خاص بالتواصل الإنساني، كالكتابة والهجوية الصم والبكم؛ وبعضها الآخر لا يرمي إلى التواصل بالمعنى الدقيق للكلمة، كالطقوس الرمزية وصيغ اللياقة... وهو يجعل هذا العلم المستقبل أعم من علم اللغة الذي لا يشكل سوى فرع منه. ولكن كيف يوجد الفرع قبل الأصل؟ وما العلاقة بين العلمين؟

يجيب «سوسير» قائلًا: «يمكن تصور علم يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية، وبشكل جزاء من السيكلوجيا الاجتماعية، ومن ثم جزاء من السيكلوجيا العامة، سنطلق عليه اسم سيمولوجيا (من الإغريقية Seimios، أي علامة). وسيعرفها هذا العلم بمادية العلامات، والقوانين التي تحكمها. وما دام لم يوجد بعد، فلا نستطيع التنبؤ بما سيكون عليه في المستقبل. لكن هذا إن يعلمه من الحق في الوجود، وموقعه محدد سلفاً. واللسانيات لا تمثل سوى فرع منه. وستكون القوانين التي نكتشفها السيمولوجيا قابلة للتطبيق في مجال اللسانيات، التي سنظل مرتبطة بمجال محدد داخل مجموع الوقائع الإنسانية، أما موقع السيمولوجيا الدقيق، فسنطابق تحديده بعالم النفس<sup>(١٦)</sup>.

وإذا كانت السيميائيات - في نظر «سوسير» - تستوعب اللسانيات على مستوى الموضوع، فإن اللسانيات، بالتقابل، تقدم للسيميائيات نموذجاً منهجياً عليها أن تقتدي به، فاللغة «من جهة تقدم - أكثر من أي نظام آخر - أساساً يساعد على إدراك طبيعة المسألة السيميولوجية؛ ولكن لم طرح هذه المسألة السيميولوجية بكيفية مرضية، ينبغي أن تدرس اللغة في حد ذاتها»<sup>(٣٦)</sup>، فدراسة التمسك اللغوي دراسة محيطة إذن من شأنها أن تقدم كثير العون لعلم السيميائيات، لأن اللغة هي النسق التواصلية الأكثر تداولاً، بل يذهب «سوسير» إلى أن علم اللسان هو النموذج الذي ينبغي أن تتأسس السيميائيات على مثوله، وقد فُرتب من هذا أن يوئت اللغة مكانه متميزة بين أنظمة العلاقات، يقول: «... إن العلاقات التي تتميز بالاعتمادية العظيمة تحقق - أكثر من غيرها - العملية السيميولوجية، ومن هذا المنطلق يمكن أن تصبح اللغة النموذج العام لكل السيميولوجيات، على الرغم من كونها نسفاً خاصاً فحسب»<sup>(٣٧)</sup>.

والملاحظ بهذا الصدد أن «سوسير» قصر اعتماده على اللغة، في حين لم تحط منه الأساليب الأخرى إلا بإشارات عابرة، فهو لم يحاول حصرها، ولم يقدم أي معيار لتحديد طبيعتها، وإذا كان «سوسير» يعتبر اللسانيات جزءاً من السيميائيات، فإن مفكراً آخر هو «ر. بارت» يعكس الآية، فيعد اللسانيات هي الأصل، والسيميائيات بمنزلة الفرع منها، وحينه في ذلك أن العلاقات غير اللفظية الدالة، لا تستطيع الإشغال دون سبب من اللغة، فهي معترف بكون «الأشياء والصور والسلوكيات تؤدي دلالات، وهي تعمل دائماً بافتتان، لكنها لا تسمى بذلك بشكل مستقل أبداً، فكل الأساق السيميائية تعجز باللغة»<sup>(٣٨)</sup>، لتوضح هذه الأطروحة يقدم «بارت» بعض الأمثلة من حقل الموضة ومجال الصورة، فالتلباس يجعل دلالات متنوعة، بحيث يصبح الحديث فيه عن «خطاب الموضة» لكنه لا يفعل ذلك إلا بمعونة اللغة، يقول: «هل يستطيع التلباس - لكي يدل - الاستثناء عن كلام يصفه ويعلق عليه، ويمتعه دوالاً ودلالات وفيرة، حتى يصبح نسفاً من الدلالات؟ إن التواصل الإنساني رهين باللغة، وليس يوسع أي عملية سيميائية أن تتجاهل هذه الحقيقة»<sup>(٣٩)</sup>.

وينطبق الأمر ذاته على الصورة، فهي تكون مفرونة باللغة في معظم الأحيان، ويتخذ الخطاب اللفظي شكل عناوين أو هوامش أو تعليقات، لتدعم وظيفتها الدلالية<sup>(٤٠)</sup>، بل يذهب «بارت» إلى ما هو أبعد حين يقول: «من الصعب أكثر فالكثير تصور نسل من الصور أو الأشياء تستطيع مدلولاته أن توجد خارج اللغة (...) فلا وجود للمعنى إلا عبر اللغة، وما عالم الدلالات إلا عالم اللغة»<sup>(٤١)</sup>.

قد يعجب القارئ لهذا الوقت، لا سيما أن صاحبه معروف باستقصاء العديد من أساق العلاقات، والبحث عن خصوصياتها، وآليات اشتغالها، وهي مفدها النسق المسرحي، الذي رفض اختزاله في النمى الدرامي = ذي المادة اللفظية - وألح على ضرورة إبراز خصوصية «العلامة المسرحية»، وتعيين مكوناتها.

وقد أثارت هذه الأطروحة حول صلة السيمبلياتك باللسانيات جدلاً كبيراً، فجدد العديد من الباحثين أنفسهم لدحضها ولقيدها، مبرهنين على أن الأساق السيمبليائية الأخرى تستطيع الدلالة بصفة مستقلة، فهذا «لوي بورشر» (L. Porcher) يستدرك على «بارت» بما يلي:

- ليس من الثابت أن الرسالة الأيقونية لا تستطيع الدلالة بمفردها، ولا أول على ذلك من وجود أفلام صامتة تماماً، وهي مفهومة مع ذلك. والأمور نفسها بالنسبة إلى الـ «مايم» (mime).  
- يذهب «بارت» إلى أن مختلف أنظمة الأشياء (الباس، أكل....) لا تدل إلا بمعونة اللغة، وهو حين يدرس منطق اللوحة، تعامل مع اللوحة المكتوبة، معال لا يفيد إلا جزئياً في فهم كيفية اشتغال دلالة التي داخل المجتبع. ثم إنه أغفل القضية الأساسي، المتمثلة في: كيف يؤدي لباس ما دلالة متعددة؟ كيف يعيّل لباس على التزامت والمحافظة، في حين يعيّل آخر على الخلافة والإباحية؟ إن المسألة تطرح على مستوى أعمق وأشمل، لأن الأمر يتعلق باختيار فلسفي وأنتولوجي، فالعالم في نظر «بارت» أخروس، ولا يستطيع الكلام إلا عبر اللغة، وهو ما يترتب عنه خلاصتان هما: إن العلم مجرد لغة، وإن العالم الوحيد الموجود هو عالم العلم، وعلى الرغم من أن هذه الأطروحة لا تقدم نصيباً من المسحة، فإنها تفرض «تفكيرية» اللغة، موعمة بمقاطعة مفادها: أن كل دلالة لا يمكن أن تكون إلا لسانية، ومن ثم فإن كل ما ليس لسانياً لا يستطيع الدلالة.

يختم «بارت» بين اللغة واللغة الواسية أو «المتألفة» (meta-language)، وهو يستنتج من كون اللغة تستطيع ترجمة مدلولات من أساليب أخرى غير لسانية، أنها هي النسق الوحيد الذي ينتج الدلالة بحق، وهو أمر غير كافٍ لاستنتاج أن الدلالة ذات منشأ لساني<sup>(1)</sup>.

ويمكن أن تصنيف ملاحظة أخرى أوردها أعضاء مدرسة «ليج» (Liget)، مفادها أن إطلالة بسيطة على كتب الرياضيات والفيزياء والكيمياء والتكنولوجيا... تثبت أنها مليئة بالرسوم والصور، وهي رسوم وصور لا يصح الاستغناء عنها، والاكتفاء بالخطاب اللفظي<sup>(2)</sup>.

وإذا عدنا إلى مجال المسرح، وجدناه يوظف النسق اللغوي، الذي يتخذ في العروض شكل حوارات بين الشخصيات؛ لكنه يوظف إلى جانبه أساق أخرى متنوعة، منها ما هو سمعي، كاللحركات الصوتية؛ ومنها ما هو بصري كاللباس والإيماء والإشارة.... وإذا كان تطبيق المفاهيم اللسانية في دراسة الحوار لا يثير كثيراً من الجدل، فإن تعميمها على باقي الأساق يمثل نقطة خلاف بين الباحثين. ففي الوقت الذي جُوز فيه بعضهم افتراض مفاهيم اللسانيات لدراسة مختلف أساق العرض المسرحي، كرواد مدرسة «براغ» و«كابلون» و«أندري هابو» وغيرهم، أبدى آخرون غيرة شديدة على حرمة تلك المفاهيم اللسانية، واولوا في نقلها إلى مجال المسرح لتجنباً عليها، وتدميراً لقيمتها العلمية.

ويعدُّ عالم اللسان الفرنسي «جورج مونان» (G. Monan) من أكثر المتشددين بهذا الخصوص، فهو يقول: «... وبإتمام النظر في معرفة علماء اللسان - اللفظية نسبياً - باللغة



بمعناها الدقيق، يمكن التأكد من استعالة تفسير الفرجة المسرحية بالتطبيق الميكانيكي للمفاهيم التقنية التي طورها علماء اللسان لتوصيف اللقطات السينمائية (...). فالبحث عن هونيمات في الديكور - عوض وحدات دالة - مضجعة للوقت، لا سيما إذا كانت هذه القوانين المزعومة تنظم وفق القواعد نفسها التي تتحكم في النطق الصوتي...<sup>37</sup>

وإذا كنا نلتقي مع هذا الفكر في أن التطبيق الميكانيكي للمفاهيم اللسانية يمكن أن يعيق البحث السيميائي في مجال المسرح، فإننا نختلف معه في اعتراضه على استعارة بعض المفاهيم التي ليست حكرا على اللسانيات، كمفاهيم «التواصل» و«البنية» و«النسق» و«الشفرة»... التي تنتمي إلى السيميائيات العامة، والحقيقة أنه ينبغي التمييز بين المفاهيم الخاصة باللسانيات، التي لا يصح تداولها في غير هذا المجال، كمفاهيم «الفونيم» و«المورفيم» و«الموليم»... والمفاهيم السيميائية العامة التي صيغت في اللسانيات في أول الأمر، ثم عُدّت ووُسِّعت لتطوّر على قواهر سيميائية تتجاوز اللغة، من قبيل المفاهيم: العلامة والدال والمدلول والنسق والأبدال والمركب، والتصريح والإيهام وغيرها... وتوظيف هذه المفاهيم لا يمكن أن يعني بأي حال من الأحوال وضع سيميائيات المسرح تحت وصاية علم اللسان، صحيح أن اللسانيات يمكن أن تقدم خدمات جليلة لدراس النص الدرامي وقواهد اللفظ وبلاغة الحوار... لكنها إن تقدمت كهذه فلا بد في دراسة الأساق المسرحية والتفاعلات الحاصلة بينها فوق الشخصية، بل إن تسمية سيميائيات المسرح للسانيات في مرحلة من مراحل حياتها، واستعارتها لمفاهيمها وإجراءاتها المنهجية بشكل ميكانيكي، قد قادها إلى مازق نظري وتطبيقي، ودفعها إلى الخوض في قضايا لا جدوى منها... عوض الجري وراء استمساخ النموذج اللساني، حري بسيميائيات المسرح أن تستفيد من إنجازات السيميائيات العامة، ومن مكاسب بعض السيميائيات القطاعية الجارية، شأن سيميائيات السينما والتصوير الفوتوغرافي والفنون التشكيلية ووسائل الإعلام الجماهيرية وغيرها.

## 2 - 3 - منهجيات المسرح والسيميائيات العامة

إذا كان «سوسير» قد وضع الخطوط العريضة للسيميائيات باعتبارها مشروعاً مستقبلياً على الباحثين اللاحقين ترجمته إلى واقع، فإن «شارل ساندرس بيرس» (1839 - 1914) سيضطلع ببناء صروح نظريته السيميائية بنفسه يقول: «لم يكن يوسعي أن أدرس أي شيء، الرياضيات، الأخلاق، الميتافيزيقا، الثيروديناميك، البصريات، التشريح القارن، الفلك، السيكولوجيا، علم الأصوات، علم الاقتصاد، تاريخ العلوم، الرجال والنساء، الخمر... إلا دراسة سيميائية»<sup>38</sup>.

وقد انطلق «بيرس» في تأسيس هذا العلم من منطلقات معاكسة لتلك التي انطلق منها «سوسير» ولذلك جاءت نظريتهما متباينتين. ففي الوقت الذي انطلق فيه «سوسير» من

أساس سوسولوجي، مماثلها مرجعيته من نظرية «إميل دور كايم» انطلاق «بيرس» من منظور فلسفي ومنطقي، يستمد مرجعيته من الظاهراتية (la phénoménologie) والرياضيات والمنطق والأنتروبولوجيا الماركسية؛ وذلك بقصد بناء نظرية عامة للعلامات، تستوعب الواقع في كليته، سواء أكان مدركاً أم مبنياً، ولا تحظى اللغة في هذه النظرية بأي أهمية خاصة؛ لا سيما أن علاماتها لا تنتمي إلى نوع مميز، ولا حتى إلى جنس قار.

والعلامة عند «بيرس» عبارة عن شيء يعوض شيئاً معيناً، وفي علاقة معينة أو صفة محددة، بالنسبة إلى شخص معين، وتكون العلامة موجهة إلى شخص معين معناه أنها تخلق في ذهنه علامة معادلة، أو علامة أكثر تطوراً يسميها «بيرس» مفسراً (interpretant) للعلامة الأولى، وتعوض هذه العلامة شيئاً معيناً هو ما يسميه «بيرس» موضوع العلامة (objet) (31).

هكذا تتألف العلامة عند «بيرس» من مكونات ثلاثة، هي:

أ - الممثل (representamen)، وهو السند المادي للعلامة، ولا وجود له إلا من خلال تحققه داخل موضوع بواسطة مفسر. إن المثل يمثل شيئاً معيناً، هو الصورة الصوتية أو البصرية، إذا كان الأمر يتعلق بكلمة مثلاً، ولأنه عند العلامة، فهو يشكل علامة بغض النظر عن الموضوع الذي يحيل عليه.

ب - الموضوع، ويناسبه عند «بيرس» الموضع، يعني ما يحيل المثل عليه. سواء أكان واقعياً أم خيالياً أم مجرّياً أم خرافياً، ويميز «بيرس» بين نوعين من الموضوعات، الأول هو الموضوع الديناميكي، وهو الموضوع الواقعي الذي لا يمكن للعلامة أن تعجز عنه بسبب طبيعة الأشياء، وتكتفي بالإشارة إليه، تاركة أمر اكتشافه للمفسر بواسطة التجربة، أما الثاني فهو الموضوع المباشر، ويكون جزءاً من أجزاء العلامة، وعنصرها من عناصرها (32).

ج - المفسر، ويتميز بظايفه الواسطي، أي أنه يربط بين الموضوع والمثل، فيفسر بذلك تاويل العلامة. ويميز «بيرس» بين ثلاثة أشكال من المفسرات: المباشر والدينامي والتفاهي.

- يربط المفسر المباشر بإدراك العلامة في حد ذاتها، وهو يتصل بمعطيات الموضوع المباشر، وبالتالي لا تتجاوز حدود التجربة المباشرة التي يفتشها الإدراك المشترك.

- أما المفسر الدينامي فهو الأثر الذي تحدثه العلامة في ذهن، وهو على خلاف الأول الذي يقوم على التعيين، يتأسس على التأويل، فيربط بذلك العلامة في المخزون الثقافي.

- تكمن وظيفة المفسر التفاهي في إرساء العملية التأويلية، وعصرها في نسق معين. ولغظة تفاهي، لا صلة لها بـ «النهاية في الزمن» لأن هذا المفسر ليس أبدياً، ولكنه تفاهي داخل صيرورة معينة فحسب، أي داخل سلسلة من الحالات (33).

ولعل أكثر تقسيمات «بيرس» شيوعاً هو التقسيم القائم على علاقة العلامة بموضوعها، وقد ميز بناء على هذا المعيار بين:

1 - الأيقون: (Icon) وهو علامة تحيل على موضوعها يفضّل اشتراكهما في بعض الخصائص واللامح. وسواء أكان الشيء نوعية أم كائناً أم صرفاً فإنه يكون أيقوناً لشبهه عندما يستخدم علامة له. والواقع أن فكرة الشبه هذه قد أثارت كثيراً من الجدل، لا سيما أن الشبه درجات، تعتمد من الصورة الفوتوغرافية الأمانة إلى الرسوم التخطيطية والبيانية<sup>(32)</sup>.

ب - المؤشر (Index)، ويرتبط بموضوعه ارتباطاً سببياً. وكثيراً ما يكون هذا الارتباط غير قسماً من خلال المجاورة. ويحضر «بيرس» في هذا النوع أعراض الأمراض وأسماء الإشارة والمضمار وغيرها.

ج - الرمز (Symbol): وتكون العلاقة فيه بين العلامة والموضوع علاقة اتفاقية. وقد عرفه «بيرس» بأنه علامة تشير إلى الموضوع الذي تعبر عنه بواسطة العرف. وغالباً ما يفتنون هذا العرف بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه<sup>(33)</sup>.

إن الفرق بين هذه الأنواع الثلاثة من العلامات ليس صرفاً في الموقع داخل ثلاثية تسمية. فليس حضور الشيء أو العملية أو شأنيهما. ولا التنازل بين الاعتباط والتعليل هي التي تقيم هذه الثلاثية، بل ما تقيمها هي اليمين. أي هيئة جانبية على الجوانب الأخرى. وبهذا يمكن الحديث عن هذه الحدود بوصفها وظائف: الوظيفة الأيقونية، والوظيفة الناشرة، والوظيفة الرمزية. ويعتدو الاستعداد هذا في عرض كل تصنيف «بيرس» الأخرى للعلامات، فقد كان يعتقد إمكان توليد 29-29 قانوناً من الناحية النظرية استخرج منها ستة وستين نوعاً دالاً<sup>(34)</sup>. وتجب الإشارة إلى أنه لاستيعاب هذه التصنيفات العشرة للزم معرفة عميقة بالأسس الفلسفية التي أقام عليها «بيرس» نظريته حول العلامة. ولعل هذا هو ما جعل الباحثين يتحفظون في توظيف تلك التصنيفات. بل نشأ تقسيمه الثلاثي (مؤشر/أيقون/رمز) الذي لقي رواجاً كبيراً في مجالات سيميائية عديدة من ضمنها سيميائيات المسرح.

وتكمن مزية هذا النموذج مقارنة بالنموذج السوسيري في كونه يأخذ بعين الاعتبار العلاقة بين العلامة ومرجعها؛ لذلك فهو يبدو أكثر كفاية في تفسير الاشتغال الدلالي للنص الدرامي والعرض معاً. كما أنه يسمح - بما أنه يشمل المفسر - بمعالجة دور المتلقي في صنع الدلالة المسرحية. والسؤال الذي يلح في هذا المقام: لماذا اقتصر الباحثون على استعارة الثلاثية الثابتة من تصنيف «بيرس» ألا يهدد هذا الصنيع بالمسقوط في الاختزال والانتقائية؟ ومن ثم مجازية الموضوعية العلمية؟

يجيب «باتريس بافوس» P. Pavas: «يبدو لي من غير المجدي استعمال بناء «بيرس» الفلسفي بأكمله. والبحث في النص والعرض عن العلامات الفرعية التسع وعن توافيقاتها. فإضافة إلى صعوبة إدراك تلك الأنواع، فقد كان من المتناقض لروح بحوثي تحديد أنماط جامدة من العلامات، لذلك ملت إلى الحديث عن وظائف دالة. تتسم بالتحول على امتداد العرض، وهي: الوظيفة

## سيمياءات المسرح - تعانها وموضوعها وهدفها البحثي

الأيقونية والوظيفية التأثيرية والوظيفية الرمزية. ولعل التوظيف الوحيد القنع للثلاثيات البيرسية الثلاث - في حدود علمي - هو توظيف «الدين» (Nadin) (١٩٥٩)؛<sup>١٢٢</sup> لكنه دفع مقابل دقته النظرية: طابع عمله التجريدي الذي لا يحترم خصوصية المسرح<sup>١٢٣</sup>.

ولم يكن «ياقينس» الوحيد الذي ليس ثلاثية «بيرس». فقد أخذ بها عدد كبير من الباحثين كذلك، نذكر: جان كوت، (J.Kott) وإن إيرسفيلد، (A.Ubersfeld) و«أندري هليو» (A.Helio) وكير إيلام، (K.Elam) وسارتن إيسلن، (M.Eislin) وغيرهم. والواقع أن هذا النموذج مارس إغراء كبيرا على الباحثين، مما جعل بعضهم ينحرف في تطبيقه بسداجة، فسقطوا في الخلط والاستنتاجات المتسرعة.

إن الباحث في مجال سيمياءات المسرح كثيرا ما يجد نفسه متربدا بين هذين النموذجين النظريين الكبيرين، نموذج «سوسير» ونموذج «بيرس» ويختار في أيهما يختار. ولعل السؤال الجدير بالطرح هو ذلك الذي ورد على لسان «داليدال»: «النموذج النموذج انطلاقا من التجربة؟ أم نحلل التجربة في ضوء نموذج ليست مبادئه ومنطقاته وأبدا المسافة؛ لأنها نتاج النجوم الحكمة» وبعبارة أخرى: كيف نظارا «فيما دام كل نموذج يحظى بالاستقلال، ولا يحتمل أي تدخل خارجي، سيكون من الإجحاف ترجمة سيمياءات «بيرس» بمصطلحات «سوسير» أو العكس. إن اختيار صلاحية كل منهما يمكن أن يقع في استخدام النموذج الذي يمكن استخراجه منه، وفي خصوصية التحليل التي يسمح بها. فالاختيار رهون بالاختلاف<sup>١٢٤</sup>.

ونحن نعتقد أن سيمياءات المسرح ليست متغيرة على الالتزام الحرقي بهذا النموذج أو ذلك. فلما دامت تشتغل على موضوع مركب، يوظف علامات متنوعة ومتباينة، وشفرات مختلفة، عليها أن تتعامل بنفسية مع النموذجين معا، شريطة ألا تسقط في التكليف، وأن تحافظ على قدر من الانسجام والتعاضد.

بل إن المقاربة السيمائية للمسرح لا يمكن أن تكون إلا مقاربة كلية، تتقاطع فيها مجموعة كبيرة من المعارف والعلوم، وتتكامل، وهو أمر ألحت عليه الجمعية العالمية للدرجة (A.I.S.S) في مؤتمرها الأول<sup>١٢٥</sup>. لهذا يتعين الحذر في حصر مجال سيمياءات المسرح حصرا ضيقا. صحيح أن لفصيل الحقل الذي تشتغل فيه - أي المسرح - ضروري، لكن سيكون من الضيق ألا ننصوّر إمكان قيام ماسماء «كروميان ميثر» (C.Mieth) بـ «سيمياءات عامة للثقافة»<sup>١٢٦</sup>. فقد لاحظ هذا الباحث أن موضوع فيلم من الأفلام يمكن أن يدرك انطلاقا من مجموعة من الأساق الثقافية، التي تشكل مجموعات دالة ومنظمة، حتى إن كانت غريبة عن السينما، بعبارة أخرى فإن السينما «لا تقتصر على «اللغة» السينمائية، بل تشمل كل الدلالات الاجتماعية والإنسانية القائمة في مجالات ثقافة أخرى، والتي نلقاها الأفلام كما هي»<sup>١٢٧</sup>. ولا تختلف حال المسرح في هذا عن حال السينما.

إن سيميائيات المعبر في رأينا ينبغي أن يتقاطع فيها عدد كبير من المعارف والاختصاصات العلمية، وذلك حتى تتمكن من فهم الظاهرة المسرحية وتفسيرها، لا باعتبارها مجموعة من الرسائل فقط، وإنما بوصفها جماعاً من الشفرات الخاصة والعامة، التي تحكمها قواعد وفوارق مستقلة، ولكن في إطار نسق كلي تستمد منه ولأجلها الكلفة.

## 2 - 2 - سيميائيات المعبر: بين التواصل والدلالة

لقد مر بنا كيف أن «سوسير»، وهو يضع لبنات المنهج السيميائي الأولى، لم يحدد بوضوح السبيل الذي ينبغي أن يسلكه هذا العلم الجديد؛ ومر بنا كذلك كيف أنه عندما تحدث عن المواضيع التي ينبغي أن ينصب عليها البحث، ذكر أنشطة وممارسات متنوعة، بعضها خاص بالتواصل الإنساني، كالقصة المتطورة وأجدية الصمم والكلم والموسيقى، والإشارات العسكرية... وبعضها ليس كذلك، مثل الطقوس الرمزية وصيغ الاحترام...<sup>(1)</sup>. وقد نتج من هذا القموض في التحديد أن سار هذا العلم الناشئ في اتجاهين متباينين: فبعض الباحثين ذهب إلى أن موضوع السيميائيات يشمل الأساق التواصلية فقط، أي تلك التي يكون القصد من توظيفها هو التواصل أساساً؛ ويذكر من هؤلاء «بريطو» (L. Britto) و«بيونزيس» (J. Bionis) و«مونان» (G. Moulin) وغيرهم. في حين ذهب آخرون إلى ضرورة توسيع مجال البحث السيميائي ليشمل كل الظواهر الثقافية الدالة، ويقتل هذا المصطلح «بارث» و«جريمانس» (A.J. Greimas) و«كورتيس» (Courtis) وغيرهم.

هــ «بيونزيس» مثلاً يقتصر مجال السيميائيات في مؤلفاته «الوظائف القابلة للإدراك، والصدارة عن وهي» أي التي يتم إنتاجها صراحة للتعبير عن حالة الوعي تلك، فيتعرف المخاطب مصداقها. وبهذا فإن موضوع السيميائيات يقتصر على الوظائف التي نسميها إشارات<sup>(2)</sup>، فهو يقتصر موضوع السيميائيات، إذن، على الظواهر التواصلية، أي تلك التي تقوم على توظيف وسائل «للتأثير في الغير، فبدونها هذا الغير باعتبارها كذلك»<sup>(3)</sup>. وبناء عليه ينبغي التساؤل: عند الإقبال على الدراسة السيميائية لظاهرة من الظواهر، عما إذا كانت تلك الظاهرة تصدر عن مقصدية تواصلية أم لا؛ وهو ما يؤدي إلى إقصاء كل الظواهر التي لا تبرز فيها هذه المقصدية من حقل السيميائيات، والاكتهاء فقط بالشفرات التي اكتسب بالعلم. ومن بين هذه الشفرات التي تناولها هؤلاء بالدرس، نجد إشارات الطريق وترقيم غرف الفنادق وأرقام الهاتف وأرقام الأتوبيس... وعلى الرغم من أهمية دراسة هذه الأنظمة التواصلية، فإن قصر السيميائيات عليها، وإغفال الأنواع الأخرى من العلامات - شأن «المؤشرات» (les indices) - من شأنه أن يقضي فرعاً مهماً من السيميائيات المعاصرة، وهو التداولية «La pragmatique». كما أنه سيؤدي إلى إقصاء سيميائيات الفنون المختلفة، بدعوى أن وظيفة الفن الأساسية ليست هي التواصل بمفهومه اللغوي.

أما الاتجاه الآخر، فلم يول مبدأ القصدية أهمية كبيرة في التواصل، بل اعتم أساساً بالدلالة، فيجعل السيميائيات تقارب كل الظواهر التي تتضمن دلالة، سواء أكان القصد منها التواصل أم لم يكن، يقول «بارت»: «ما الجامع بين هذا المزيج من الأشياء: لباس، أكلة، إيمان، فيلم، موسيقى إسرائيلية، قطعة آلات، عنوان في جريدة؟ إن ما يجمع بينها - على الأقل - هو كونها كلها علامات. فحين التجول في الشارع، وأصابع هذه الأشياء، فإنني أخضعها - عند الحاجة، ودون وعي مني - للقرابة (...) هذه السيارة لغيرني عن وضع صاحبها الاجتماعي، وذلك اللباس يعطيني بعدى ترمزت مصاحبه أو فلسفته...»<sup>(14)</sup> إن «بارت» إذن يوسع حقل السيميائيات ليشمل كل الوقائع الثقافية، وهو لا يجد غشاشة في استعارة مفاهيم علم اللسان ليراسئها، كما فعل في بعض بحوثه التطبيقية، كذلك التي تضمنها كتابه «أساطير» (Mythologies).

وقد أثار هذا الصنيع حفيظة بعض الأخذين بسيميائيات التواصل، كما هو الشأن بالنسبة إلى «جورج مونان» الذي يقول عن «بارت»: «إن مبحث الخلط الذي وقع فيه «بارت» هو الكيفية التي يستعمل بها كلمة علامة، فحين يطلق هذا المصطلح على كل واقعة ذات دلالة، أو يمكن العثور لها على دلالة بالتمثلي الذاتي، فإنه يقع ضحية مضاعفات من قبيل: كل ما له دلالة علامة، وكل مجموعة من العلامات تشكل نفسها، وبعد أن كل نفس من العلامات يشكل لغة، فإن مجموع الوقائع التي أبهرت عن دلالتها تشكل لغة، ومن ثم فإننا نبحث في السيميائيات، ويجهز في استعارة مبادئ التحليل اللغوي، وعنايته من «سوسنير»<sup>(15)</sup>، وهو استدلال خاطئ في نظر «مونان»، لأنه ينطلق من مقدمات خاطئة، ويستعير مصطلحات ومفاهيم لسانية، دون مراعاة مدى انطباقها على الوقائع الجديدة.

ويأخذ أصحاب سيميائيات الدلالة على أنصار سيميائيات التواصل شموش مبدأ القصدية الذي ينطلقون منه «... فعلى أي مستوى تقع هذه القصدية (سيكولوجية، سوسيوولوجية...)? وما معايير تحديد وجودها؟ أتكون صريحة دائماً أم أنها تكون مضمرة أيضاً؟ (...) فإذا كانت واجهة محل تجاري تعلن بواسطة الكتابة عن كونه «صيدلية»؛ أمكن اعتبارها رسالة موجهة من مرسل (هو الصيدلاني) إلى مرسل إليه محتمل (هو الزبون). لتأمل الآن حال سكة الحديد الإيطالية، فحين يلتفت انتباهي أن التصورات المتجهة إلى الجنوب هي حالة سيئة مقارنة بتلك المتجهة نحو الشمال، فهل يتعلق الأمر هنا بالتواصل؟ هل توجد في هذه الحالة رسالة موجهة من المجتمع (مر) يقول فيها للمسافرين: التصورات السيئة للمناطق الفقيرة، والتصورات الجيدة للمناطق الغنية. من الواضح أن سره لا يقصد إلى التواصل، لكن يمكن التأكيد - بالمقابل - على أن توزيع التصورات هذا لا يخلو من دلالة؛ بل يمكن أن نرى فيه تواصلاً لا إرادياً، ولكنه حقيقي»<sup>(16)</sup>.

لقد نشأت سيمياءات المسرح - أول ما نشأت - مع رواد مدرسة «براغ» حول الدلالة المسرحية، فالتصرفت إلى البحث في طبيعة العلامات المسرحية، وعن قواعد تركيبها في العرض، وعن العلامة المسرحية الدنيا ... وعرف هذا الاتجاه اعتياده في الستينيات من القرن العشرين مع باحثين أمثال «كوفزان» (T.Kowzan) و«بارت» و«فريدمان»، ممن كانوا مهووسين بنقل النموذج اللساني إلى الدراسة السيمائية للمسرح، وحرصين على حصر مجال البحث في البنى للغة، وكيفية توليدها للمعنى. دون أن يولوا للتفرج أي اهتمام؛ أي دون أن يحفظوا بالطابع التواصلية للمسرح.

وقد برز هذا الاتجاه بجلده مع عالم اللسان الفرنسي «جورج موبان»، ولا سيما في مقالة شهيرة نشرها سنة 1969 بعنوان «التواصل المسرحية»<sup>(1)</sup>، نقل فيها صفة التواصل عن المسرح، بحجة أن المتلقي فيه لا يمكن أن يصبح مرسلًا، فيستخدم شفرات المرسل الأول نفسه. فالإبلاغ فيه أحادي الاتجاه، مما يجعل أنوار التشاركين ثابتة، فكل ما يمكن الحديث عنه في المسرح في اعتقاد «موبان» هو «الإثارة» أي مجموعة من المثيرات الصادرة عن الخطبة، تولد عنها استجابات لدى الجمهور.

لقد أثار تصور موبان هذا نقاشات جادة وعميقة حول مفهوم التواصل ذاته، وحول إمكان توظيفه في حقل المسرح. وما يتيسر موبان - موبان - في رأينا - هو أنه كان يتحدث بوصفه عالم لسان، حرصًا على خصوصية الكفاءة اللسانية، وحرصًا على خصوصية المفاهيم التي صيغت لتوصيفها، وعلى حرصها من جهة، ثم أنه كان ينطلق من تصور تقليدي لنور التفرج باعتباره ملاحظًا سلبيًا، من جهة ثانية، ولا فكيف نفسر لموضحة مفهوم التواصل بمفهوم الإثارة؟ علمًا بأن العلاقة بين المفهومين ليست علاقة تقابل وتضاد، ليست الإثارة وجهًا من وجوه «الوظيفة التبرهية» (la fonction conative) التي حددها «رومان ياكوبسون» (Roman Jakobson) عند حديثه عن وظائف اللغة وهي وظيفة تحضر بقوة في المسرح، لأنه يتوخى التأثير في المتلقي<sup>(2)</sup>. أما عن قدرة التفرج على أن يصبح مرسلًا، مستعملًا الشفرات لنفسها، التي يستعملها المرسل، فإن كل ما يطلب في التواصل هو معرفة المتلقي بالشفرة، وقدرته على فك رموز الرسالة «هذا كان كل من المرسل والمتلقي يعرف الشفرة، فليس من اللازم إطلاقًا - لكي يقوم التواصل - أن تتطابق الشفرتان، ولا أن تترجم إحداهما رسائل الأخرى بدقة، ولا أن يتم التواصل في اتجاهي القناة»<sup>(3)</sup>.

ومهما يكن من نظروف أطروحة «موبان»، فإنها نهت الدارسين إلى صعوبة الإحاطة بالتواصل المسرحي، وإلى خطورة الاستعارة الآلية للنموذج اللساني. كما أنها، وجهتهم إلى ضرورة بناء نموذج ملائم يحترم خصوصية الفن المسرحي، وقضايا القول، فإننا نجاري «بافيس» في تصور سيمياءات المسرح، بأنها يلزم أن تسير في اتجاهين متكاملين ومتقاطعين:

## سيمبليات المسرح - لغاتها وموقعها ووظيفتها الإستشعارية

- فمن جهة ينبغي أن نركز اهتمامها على الدلالة المسرحية، وكيفية تولد انشغالها، فتدرس طبيعة العلامة المسرحية، ومكوناتها، والتفاعلات بين العلامات في العرض المسرحي.

- ولا ينبغي أن تغفل - من جهة أخرى - دور الشكلي في الدلالة المسرحية، والتفاعل الحاصل بينه وبين الممثل والقضاء المسرحي طيلة العرض، لا سيما أن بعض الاتجاهات المسرحية المعاصرة تراهن على إشراك المتفرج، وتضميل دوره في إنجاز الفرجة.

والحقيقة أن العلاقة بين سيميائيات التواصل وسيميائيات الدلالة ليست علاقة تقابل وصراع، بل هي علاقة تكامل وتعااضد<sup>(12)</sup>. ذلك أن حتى أكثر نظريات التواصل تشددا، تؤسس على وقائع تشكي إلى سيميائيات الدلالة، وليست هذه الوقائع سوى مجموعة من الاعتبارات المقامية التي تسمح بتأويل الرسالة. وهذا معناه أن سيميائيات الدلالة تشكل شرطا ضروريا لقيام سيميائيات تواصلية شاملة وصارفة<sup>(13)</sup>.

## ٢ - ٥ - سيميائيات المسرح بين النص والعرض

يعتني الفن المسرحي بوضعية سيميائية متميزة داخل مملكة التتوّن. فهو ينتمي في الآن ذاته إلى فنون الزمان، شأن الأدب والموسيقى... بهذا أنه يتضمن نصا - النص الدرامي - لكنه ينتمي كذلك إلى فنون المكان شأن الرسم والنحت والنسج... ولعل هذا هو ما جعل «كوفمان» يصفه - مع فنون الفرجة الأخرى - التي نوع متشعب يعرفه بأنه «الفن الذي تبلغ أعماله في المكان والزمان معا»<sup>(14)</sup>.

والواقع أن المسرح يملك تجليات التتوّن فكل جهة تجلّ التتوّن الدرامي<sup>(15)</sup> الذي يصح أن يقرأ بشكل فردي، وإن يطبع وينشر كما يطبع وينشر أي مؤلف أدبي، وتجد من جهة ثانية العرض أو الفرجة التي تنشأ بعد النص. ويساهم في إبداعها فريق من المبدعين (المخرج، صانع الديكور، السينوغراف...)، وتستلهم بشكل جماعي في فضاء مهيب لهذا العرض. ويبدو أن المسرح هو الفن الوحيد الذي يملك هذا التجلي المزدوج<sup>(16)</sup>.

## أ - ثنائية نص / عرض في نظريات المسرح

لقد أسفر هذا التجلي المزدوج للمسرح عن نشوء خلاف كبير بين المهتمين بهذا الفن، ولا سيما بعد ظهور فن الإخراج في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فمال بعضهم إلى اختزال المسرح في النص الدرامي، معتبرا العرض شيئا ظاهريا لا قيمة جمالية له، في حين جنى الآخرون إلى اعتبار النص، واعتباره أبعد ما يكون عن تجسيد خصوصية المظاهرة المسرحية.

ونظرا لضخامة ما كتب حول هذه القضية - بما لا يتسع المجال في هذا البحث لتفصيله - فإننا سنكتفي بتقديم نموذجين يصوران صق الخلاف الذي نشأ بين الفريقين. يجسد النموذج الأول موقف الفيلسوف الفرنسي «أوجست كورنت» (A. Corne). أما النموذج الثاني فيشخصه المخرج الفرنسي «آنتوان أرنط».



يعود التصور الأدبي للمسرح - أي الذي يختزل المسرح في النص الدرامي - في النقد الغربي إلى الفيلسوف اليوناني «أرسطو»، فهو حين حدد المكونات الداخلية للتراجميديا، اعتبر الفرجة أقلها شأنًا، وأبعدها عن تحقيق اللغة الخاصة بالنوع التراجيدي<sup>(١٠٠)</sup>. وقد وجد هذا التصور امتداده في تاريخ النقد المسرحي الغربي، إذ أخذ به كتاب وفلاسفة كبار، أمثال «أوجست كوت» و«م.ج. هيشي» (M.J. Hysier) وغيرهما، أما «أ. كوت» فقد ألح في كتابيه «دروس في الفلسفة الوضعية» (Cours de philosophie politique) و«نسق السياسة الوضعية» (Système de politique positive) على ضرورة إقصاء «مؤسسة المسرح» لأن هذا الفن لا يدخل في الفنون الجميلة، التي تتضمن - في رأيه - الرسم والنحت والموسيقى والهندسة. وهو يعتبر المسرح توبعا وموقفا على الشعر: ثانوي، لأن العرض المسرحي لا يتحقق إلا بمساعدة المتألق، وما يصدر عنهم من إيماء وحركة، وهي وسائل تعبيرية وضعية وساقطة: وموقفة، لأن العرض فقد كل مبررات وجوده الدنيوية بعد انفصال المسرح عن الطقوس والشعائر الدنيوية. ويخلص «كوت» إلى أن اختفاء العرض فقد كل مبررات وجوده الدنيوية بعد انفصال المسرح عن الطقوس والشعائر الدنيوية، ويخلص «كوت» إلى أن اختفاء العرض مرتبط بتطور الجمهور وارتقائه من تضليل وسائل التعبير المادية، إلى تضليل وسائل التعبير الفكرية المجردة، وبناء عليه يكون التعبير الجوهري في المسرح هو النص الدرامي، الذي يستهلك بشكل فوري، ويشهد ذهنه والحكمة، فذاك في ذلك شأن أي نص أدبي<sup>(١٠١)</sup>.

وبالمقابل يرى «أ. أرسطو» (Aristote) أن المسرح قلقة خلتفوسيته وجوهرة حين الحق بالأدب، وأقيم على الكلمة، ومن ثم فلا مبدل - في رأيه - لاستعادة تلك الخصوصية - إلا بإقصاء الكلمة، وإعادة الاعتبار إلى كل ما هو مادي ومحسوس على الخطية: جسد المتألق، أشباه أصوات... يقول: «كيف يمكن ألا ينظر للمسرح الغربي - أقول الغربي لأن هناك لحسن الحظ مسارح أخرى، كالللمسرح الشرقي، عرفت كيف تحافظ على فكرة المسرح بكرا، في الوقت الذي تعبرت هذه الفكرة في الغرب شأن كل شيء - إلى المسرح من منظور آخر غير المسرح الحوارية<sup>(١٠٢)</sup>»

إن الحوار - الذي هو شيء مكتوب ومتطوق - لا ينتمي في الأصل إلى الخطية، بل ينتمي إلى الكتاب، والدليل على ذلك أن مصنفات تاريخ الأدب تخصص للمسرح حيزا خاصا باعتباره فرعاً ملحقا بتاريخ اللغة المتطوقة، القول إن الخطية مكان مادي محسوس يتطلب أن يعلا، وينتخس أن نجعله يتحدث لفنه الخاصة...<sup>(١٠٣)</sup>.

وبهذا، فالنص الدرامي عند «أرسطو» لا يعدو أن يكون مكونا من مكونات العرض، إن لم يكن أقلها شأنًا، وأوهنها اتصالا بخصوصية المسرح وجوهرة. بل لقد دعا هذا التخرج في بعض كتاباته إلى الاستغناء الكلي عن النص المكتوب، وحلم بمسرح من دون نص<sup>(١٠٤)</sup>.

## سيميويايات المسرح - نظرياتها ومناهجها وأسسها المنهجية

ونحن نرى أن التصورين معاً لا يخلوون من إجحاف: فمما لفتهما في تقدير هذا العنصر أو ذاك كثيراً ما تؤدي إلى إغفال كلية العمل المسرحي، والتفريط في وحدته. يضاف إلى هذا أن الفصل بين النص والعرض لا يمكن أن يسوغ إلا إذا كان الضرورة منهجية. فالمسرح هو فن المفارقات، باختصار: وهي مفارقات معادية لطبيعته: إنه أدب وفرجة في الآن ذاته - هودي - لأن مؤلف النص الدرامي كاتب فرد - وجماعي - لأن العرض من إبداع فريق من الفنانين: وهو يجمع بين السمعي، أي كل ما يتعلق بالنص الدرامي- والبصري: الفضاء والجسد والحركة... فهو كما يقول سارتر إيسلن: «نص مطبوع يعرض فعلاً محادثي، وهو لا يعد عند هذا الحد مسرحاً بالمعنى الحقيقي للكلمة، فالنص الدرامي قيل تمثيله لا يعدو أن يكون أدباً، بقوا كما تقرأ الرواية، وتشكل هذه السمة قاسماً مشتركاً بين السرد الروائي والشعر الملحمي والدراما، ولعل ما يميز الدراما عن الأنواع المذكورة هو «العرض» تحديداً»<sup>(١٢)</sup>.

## (ب) ثنائية نص/عرض في النقد السيميائي المسرحي

إذا كان الصراع بين منظري المسرح ينطلق من ثنائيات فلسفية وجمالية، فإنه النض في مجال سيميويات المسرح بعدا منهجياً وإستقولوجياً، والتحفة أن القيام بحصيلة للتطورات التي شهدتها سيميويات المسرح في العقود الأخيرة متعذر، بسبب كثرة البحوث من جهة، واختلاف لغاتها وتوجهاتها ومنهجياتها العلمية من جهة أخرى، لكن يمكن القول - مع ذلك - إن سيميويات المسرح حاولت... منذ أواخر الستينيات... أن تخلص موضوعها، وتدفق أدواتها المنهجية. أما الموضوع فهو المسرح، وهو نقطة عبيرة التعديد: وهذا ما أضحى في المجال لقيام جدال مباحث بين الباحثين، فانقسموا إلى فريقين: ارتأى أحدهما ضرورة حصر الفعلية السيميائية في النص الدرامي، في حين ذهب الفريق الآخر إلى وجوب تجاوز النص إلى دراسة العرض المسرحي.

وإذا كان جمهور الباحثين في هذا المجال يجمعون على الفوائد التي يمكن أن تجنيها من تحليل العرض المسرحي، فإن اتسار النص يرون أن السيميويات لا تملك - في الوقت الراهن على الأقل - الوسائل التي تمكنها من تحصيل معرفة علمية وموضوعية حول العرض. لا سيما أنه عابر وموقت - أي لا يترك أثراً: هذا علاوة على تركيبته المعقدة والتشابكة، وعليه فإن ما يمكن أن نطبق عليه هذه المقاربة الجديدة هو النص الدرامي. يقول «ميشال كورفان»: «والواقع أن سيميويات العرض المسرحي ما تزال في طورها النظري، أي في خطواتها الأولى. وهي خطوات بطيئة ومعقدة، فعند التحليل التي أجريت على العروض ضئيل جداً إذا ما قورن بما أنجز من تحليل على النصوص الدرامية، وهي مسألة مرتبطة بالصعوبات المنهجية والتطبيقية التي تواجهها دراسة العروض المسرحية»<sup>(١٣)</sup>.

لهذا السبب أصبح الباحثون يرون أكثر فأكثر ضرورة تطوير سيمياءات المسرح في اتجاهين متباينين، وأن كانا متكاملين، حتى يتغذى أحدهما من الآخر: سيمياءات النص الدرامي وسيمياءات العرض المسرحي، وهو أمر أصبحنا نلمسه في كثير من المؤلفات والكتب التي تنتمي إلى هذه الففارة؛ إذ نجد فيها مباحث تتصل بقضايا العرض، وأخرى تنصب على النص الدرامي.

وإذا كان الوعي بهذا التفريق بين سيمياءات النص وسيمياءات العرض واضحا على المستوى النظري، فإنه كثيرا ما يوقع في الخلط على المستوى التطبيقي. فإطلالة بسيطة على أعمال باحثين سيميائيين من الرواد، تثبت أنهم كثيرا ما خلطوا بين المجالين. فـ«أنفري هلبو» مثلا صنف في الكتاب الجماعي الذي أشرف على إنجازه، والفنانون بـ«سيميوولوجيا الفرجة» مقالة «مبهوراتو إيكو» التي تحمل عنوان «ثوابت سيمياءات المسرح» (Paramètres de la scénologie théâtrale) ضمن الدراسات المختصة للنص، على الرغم من أنها تتناول في واقع الأمر قضايا مرتبطة بالعرض المسرحي<sup>(٢٤)</sup>.

ولم يسلّم «باريس بافيس» أيضا من هذا الخلط؛ فهو ينطلق من رفض إجراء تقابل بين مختلف الأنساق التي تشغل في المسرح، قصد إعادة بناء التسلسل المسرحي باعتباره وحدة كلية. فهو يعد النص والعرض موضوعا واحدا، يمكن أن نفكر فيه أيا «تسلسل» بالآدوات نفسها. بيد أن هذا الباحث، حين تناول قضية العلامة في المسرح، انحصر على النص المكتوب الذي ميز داخله بين العلامات البصرية والعلامات السمعية (أي الرموز والأيقونات والمؤثرات)<sup>(٢٥)</sup>.

ويبدو للوهلة الأولى أن «آن إيرسيفيل» انحلت من هذا الارتباك؛ لا سيما حين صرحت: «من الأكيد أن على السيمياءات أن تهتم بمجموع الخطاب المسرحي (...) بيد أن رفض التمييز بين النص والعرض من شأنه أن يقود إلى كل أشكال الخلط، لأن تحليلهما لا يتوصل بالآدوات المفهومية نفسها، وهو خلط ذو أوجه عدة، وله ضلع في المواقف التيسيطية التي تختلج الواقعة المسرحية»<sup>(٢٦)</sup>. وهي تقصد بالمواقف التيسيطية تلك التي لعبر العرض مجرد ترجمة للنص، بكل ما تتضمنه الترجمة من تناظر بين التكوينين، وهي إذ تدحض هذا الرأي، تقترح النظر إلى كل من النص والعرض باعتباره مجموعتين متمايزتين، لكنهما تتكاملان وتتقاطعان، وهي تعمل لهما كالأني:



## سميولوجيات العرض ، نشاطها ومكوناتها ووظيفتها الإستيعادية

على أننا لا ننكأ د نمطين في قراءة الكتاب حتى نجدها تصرّح بأن العرض يتضمن نصين اثنين: نص المؤلف (أي النص الدرامي)، ونص صانعي الفرجة (أي المخرج وصانع الديكور والممثل ...)، وبذلك أصبحت العلاقة بين النصين علاقة تضمن واحتواء، لا علاقة تقاطع. ومثلت لها كالأتي:



← ع

$$ع = ن + ن$$

حيث: ع = العرض

و ن = النص الدرامي.

و ن = نص العرض.

أما وجهة نظرنا في هذه القضية، فإننا نرى ضرورة انتظام سيميولوجيات المسرح إلى بحثين مستقلين ومتعاضدين، يختص أحدهما بدراسة النص الدرامي، فيبحث عما يميزه عن غيره من النصوص (سواء كانت أدبية أم غير أدبية) وأن يفكر فيه من البلى السردية والأسلوبية، باحثاً عن التحليلات فيها، عن التحليلات الجمعية العميقة للمعرض ... ويتصدى البحث الثاني لدراسة العرض، فيحاول إنشاء الضوء على كيفية تولد المعنى فيه، وأشكال تفصيل العلامات والأنساق في إطار نظري متماسك ومنسجم، والحقيقة أن هذين المنطوريين لا يقتضي أحدهما الآخر، بقدر ما يتكاملان ويتعاضدان، لا سيما أن النص يحضر في العرض في صورة أقوال وحوارات، يستظهرها الممثلون، وبالتقابل يحضر العرض في النص في شكل مشروع لوني للإخراج<sup>(1)</sup>.

### ٣ - قضايا العلامة المسرحية

#### ١ - حول مفهوم العلامة: مقاربة أولية

##### ١ - ١ - العلامة وطيف التعريف

عرفت العلامة منذ القديم بأنها شيء يعوض شيئاً آخر ويغني عنه. فقد عرفها الحافظ أبو الوليد سليمان الباجي الأندلسي بقوله: «وجد الدليل ما صح أن يرشد إلى المطلوب القابل من الحواس...»<sup>(2)</sup>، تكن العلامة لا تسمح لنا بإدراك ما غاب عن عيننا فقط، وإنما تمكننا أيضاً من إدراك ما لم يسبق لنا إختباره، شأن طبيب النساء الذي يتحدث عن أشياء لم يشعر بها، ولم يمشها قط.

وإذا كانت العلامة عوضاً عن شيء غائب، أو شيء لم نخبره بالضرورة، فنلزم الإشارة إلى أنها غير الشيء. كلمة «كلمة» لا تعنى كما يقول أرسطو، وصورة شطرنج ليست هي الشطرنج عينه ... والعل هذا هو ما جعل بعض الدارسين يعتبرون الفيرية - أي إحالة العلامة على غيرها: L'alibi - شرطاً جوهرياً فيها<sup>(1)</sup>. وما دامت العلامة تلعب هذه الوظيفة التمييزية، فإنها تلعب كذلك دور الوساطة (mediation)، وهي وساطة متعددة الأوجه: بين الذات والموضوع (المراجع)، وبين المرسل والمتلقي، وبين الفكر والواقع.

#### ١ - ٢ - العلامة كإشارة

غير أن العلامات لم توضع كلها لتمويض شيء آخر. صحيح أن كلمة «شجرة» تعوض «الشجرة»، ولكن ما قولنا في «السيارة الفاخرة» الدالة على الثراء، أو كلمة «السيكيتي» الدالة على «الثقافة الإيطالية» أو الكلمة التي تحيل على «سقوط المطر» ... فلا يمكن الادعاء بأن هذه الأشياء وضعت للدلالة على تلكه؛ وإنما يستطيع الجمع بينهما من يعرف الشجرة التي تقرر التناسب بينهما ... فهي لا تكتسب وضع العلامة إلا بالنسبة إلى من يعرف أن «السيارات الفاخرة» لا يملكها سوى الأثرياء، وأن «السيكيتي» كلمة فرنسية إيطالية، وأن «المطر» تستعمل للاحتماء من المطر. بعبارة أخرى لا يدرك «شيئها السيميائية» إلا من يملك الشجرة، وهي انتظار تعريف مرض لهذا المفهوم، يمكن القول أنه مجموعة من القواعد والأعراف التي تسمح بإدراك دلالة علامة أو مجموعة من العلامات «عينها».

هكذا ننهي إلى أن العلاقة بين العلامة وما تدل عليه تقوم على المواضع الصريحة. فتكون قواعد التناسب بين العلامات وما تحيل عليه واضحة ومبررة قبلها، شأن كلمات اللغة. أو على المواضع الضمنية، وليس من الضروري أن تكون المواضع مشتركة بين المرسل والمتلقي. إذ يكفي أن يربط المتلقي بين علامة ما وشيء أو واقعة، فنزعم أنه أولها استناد على مواضع. فـ «الفهم السوداء»، مثلاً، تؤن بوشوك سقوط المطر، ومع ذلك ليس هناك من يعتقد أن الطبيعة تعدت بث رسالة للناس كي يحشظوا بأخذ مظلاتهم قبل مغادرة منازلهم معنى هذا أن العلامة تنشأ بمجرد ما يقرر المتلقي إسقاط شجرة على بعض الوقائع الخارجية<sup>(2)</sup>. وبذلك فإن كثيراً من الظواهر الطبيعية تندو علامات ترسبها الثقافة، وتنظمها الواقعة؛ بحيث يمكن القول إنه لا وجود لعلامة إلا في كنف الثقافة والمجتمع.

#### ١ - ٢ - العلامة باعتبارها أداة لتنظيم الواقع

لا تكتفي العلامة بتمويض الأشياء والإحالة عليها بناء على الواقعة، وإنما تعمل على تعييد وجودها أيضاً، وذلك بتطبيع الواقع والتمييز فيه بين وحدات متفصلة (discrete) تقوم بينها تقابلات دالة. المستحضر بهذا الخصوص طيف الألوان الذي تقطعه كل ثقافة بطريقتها الخاصة، ففي الوقت الذي لا تميز فيه بعض الثقافات سوى بين ثلاثة ألوان أو أربعة

تتميز أطرى بين سبعة أو ثمانية. فما تعيّن لغة بـ «الأزرق» مثلاً تفوق فيه لغة أخرى بين لوتين متباينين (شأن اللغة الروسية)<sup>(٢٢)</sup>. وهكذا يتضح أن العلامات دخلت في تشكيل «رؤية العالم» التي تحملها ثقافة من الثقافات، كما وثقت ذلك «إسابير» (E.Sapir) و«وولف» (Woolf) بخصوص اللغة. ولقطع العلامات للواقع ليس قاراً وثابتاً، بل هو متغير ومتحول تبعاً لتغير الحاجات العملية والمعارف والقيم ... في ثقافة من الثقافات.

تنتهي مما سبق إلى تعريف شامل للعلامة بأنها شيء يعرض شيئاً آخر، ولا يتركها كذلك إلا مستحيل يستلزم الشفرة الثقافية التي تستدعها؛ وهي تساعد كذلك على تنظيم التجربة المباشرة عن طريق تقطيعها.

## ٢ - بنية العلامة

تتألف العلامة - حسبما استقر لدى علماء السيميائيات - من عناصر ثلاثة هي: الدال والمدلول والمرجع، ويمثل لها بالخطاطة الآتية:



وإذا كان «سوسير» وأتباعه قد أقصوا ضلع هذا المثلث الأيمن من اهتمام السيميائيات، باعتباره المرجع ينتمي إلى التجربة الواقعية، فإن السيميائيين الأمريكيين - أتباع «بيرس» - أدخلوا هذا العنصر في نطاق اهتمامهم، واتخذوه دعامة أساسية في تصنيف العلامات، فما المقصود بكل عنصر من تلك العناصر الثلاثة؟ وما وظيفة كل منها داخل العلامة؟

١ - الدال: لا يمكن إدراك الدال إلا من خلال علاقته بمدلول، فهما متلازمان، يقتضي أحدهما الآخر، ويبدو الدال - بالنظر إلى المدلول - شيئاً خارجياً، ينتمي إلى العالم الواقعي، أي أنه يملك وجوداً مادياً ملموساً، ويفرّد من خلال مجموعة من المميزات المميزة، ويحيل على مرجع مخصوص، هو المبدأ المادي الذي تقوم عليه العلامة، أي ذلك «الجوهر» الصلب الذي يملك العلامة وجودها المجدد وهويتها الخاصة، وبذلك فهو واحد بالنسبة إلى المرسل والمتلقي. ولعل ماديته هذه هي التي جعلت بعض الدارسين يستمدونه معياراً في تصنيف الأنساق العلامية: أنساق سمعية، أنساق بصرية ... وليس معنى هذا أن الدال معطى فيزيقي

خام، بل هو نموذج نظري، تحكمه شفرة إدراكية، تقيم تناسباً بينه وبين مدلول ما، فالعنصر الأحمر مثلاً لا دلالة له إذا أخذ منعزلاً، أي بوصفه مثبثاً هيزيقياً، وهو لا يصبح دالاً إذا اندمج في نسق من الأشياء، يسمح له بالإحالة على مدلول محدد عن طريق التقابل (منع المرور في سياق قاتون السير مثلاً). وما يعجز الدال في العرض المسرحي هو العدد موافق وثباتها. فهناك الدوال الكسائية ذات المادة الصوتية، والدوال البصرية التي تختلف موادها اختلافًا كبيراً: أشياء، إيماء، أبعاد.

ب - الدوال: لقد جرت العادة على تعريف الدلول بأنه الصورة الذهنية أو المفهوم الذي يطابق الدال ويتناسب المرجع التشاخص في الواقع. فالمدلول إذن غير المرجع، لأنه لا يحيل على شيء محدد، بقدر ما يحيل على صنف من الأشياء، أي أنه يملك وجوداً مفهوماً، «فإذا ما قلت «أكتب بالقلم»، فإن لفظة «قلم» تدل على صنف من الأشياء يتقابل مع «الريشة» و«الآلة» والرافعة... أما إذا قلت «ناولني ذلك القلم الأسود»، فأنت تقصد شيئاً محدداً ومجمداً في الواقع، له هوية معينة في سياق معيروف، ويمكن أن يدركه الحس، البصر أو السمع أو اللمس أو غيرها... فالمدلول إذن تجريدي وتعميم، يحيل على مجموعة من الدلالات الموجودة بالقوة التي لا يحقق السياق سوى بعضها عند الاستعمال»<sup>(1)</sup>.

وما دام الدلول نموذجاً معبراً، فيلزم أن يوجد عن التحقق الفعلي للأشياء التي يدل عليها. فإنا أدرك مدلول الأسد دون أن نشعر به، ولعلنا نعيش: لكنني أدرك كذلك مدلول «العنقاء» و«الرخ» على الرغم من أنهما كائنات خرافيتين لا وجود لهما في الواقع.

ج - المرجع: يطلق المرجع عموماً على الأشياء التي تحيل عليها العلامات في التجربة الواقعية. غير أن لفظة «أشياء» تبقى غامضة، إذ ينبغي أن توسع لتشمل الصفات والأفعال والأحداث الواقعية والمحتملة والتمثيلية<sup>(2)</sup>. وإذا كانت السمياتيات الموسيقية قد أفضت المرجع من مجال اهتمامها، فإنه ما لبث أن عاد من منافذ أخرى، فهو عنصر أساسي في كل فعل تواصل - كما أثبت ذلك «بليكمسون»<sup>(3)</sup>، وهو كثيراً ما يتخذ وضع العلامة كذلك، فيصبح دالاً على بعض الوقائع الفيزيقية موضوع الإدراك، أي ما أطلق عليه عبارة «سمياتية المرجع» (la sématisation du référent)<sup>(4)</sup>. ومثاله الواضح عرض التاجر عيلة من سلعته في باب متجره، بحيث تشغل تلك العينة بوصفها علامة دالة على نوع السلعة. والملاحظ أن العرض المسرحي يقوم في جانب كبير منه على هذا النوع من العلامات.

والمحصل أن المرجع جزء لا يتجزأ من العملية السمياتية، وأنه يساهم في اشتغال العلامة، وإن كان يقع خارجها بالضرورة. ومن ثم، فلا مانع من أن يكون للعلامة الواحدة مراجع متعددة، أما الدال والمدلول فمتراطبان ومتلازمان بحيث لا يتفعل أحدهما عن الآخر. فهما بمثابة منفتحي الورقة الكتين لا يجوز تمزيق أحدهما دون المس بالآخر.

## ٣ - حدود العلامة

لقد ظلت حدود العلامة قضية إشكالية في اللسانيات، فـ «سوسير» ذاته تردد في بادي الأمر بين إطلاق هذا المصطلح على العلامة بكاملها - أي بدالها ومدلولها - وبين إطلاقه على الدال فقط، وقد تبعه بعض الباحثين من بعده، فدرجوا على إطلاق هذا المصطلح بالعنوين معاً<sup>(٣١)</sup>، على أن السواد الأعظم من الباحثين مال إلى استعمال مصطلح العلامة (signe) للتمييز الدال والمدلول معاً، وإن كانوا اختلفوا في رسم حدود هذه العلامة. فهل العلامة هي الكلمة البسيطة أو المركبة؟ وهل الجملة علامة؟ وما قولنا في التنص؟

تبلت الإجابات عن هذه الأسئلة، فمن الباحثين من قصر تسمية العلامة على الكلمة البسيطة (أو الوحدة العجمية الدنيا)، ومنهم من وسع مدلولها ليشمل النص بكل تعقيد، فتعامل مع العمل الأدبي - مثلاً - باعتباره علامة، والتحقيق أن هذه القضية الخلافية ليست ذات كبير فائدة في المجال السيميائي، نحن نشق مع «باسطيف» فيما ذهب إليه من أن الحجم يور واد في تحديد العلامة وتعريلها. فالن جانب العلامات الدنيا يصبح الحديث عن «العلامة للقطعة» وعن «العلامة الخطاب»<sup>(٣٢)</sup>. ونلاحظ أنه يمكن التعامل مع كل ما يحضر على الخشبة بوصفه علامات، لكن يصبح أن نعد الخشبة بأكملها علامة أيضاً.

## ٤ - العلامة المسرحية الدنيا

من القضايا التي تعترض أي دراسة سيميائية هي قضية السلسلة المركبة (la chaîne syntagmatique) إلى وحدات متجانسة، أي الانتقال من المتصل (le continu) إلى المتفصل (le discontinu)، فالتركب كما هو معلوم يتميز بكونه متسلسلاً ومتسلسلاً، بيد أن قدرته على الدلالة رهينة بقابليته للتقطيع والتفكيك، فكيف تقطع التركيب المسرحي؟ وهل توجد علامة مسرحية دنيا؟

ليس من المصير الإجابة عن مثل هذه الأسئلة، فعلى في مجال اللسانيات التي تقدم فيها البحث كثيراً، ما يزال الخلاف قائماً حول تحديد العلامة الدالة المعنى، ونكتفي الإشارة هنا إلى الجدال الذي نشب بين علماء أمثال «فاندريس» (Vandriess) و«طوجي» (Togoby) و«مارتيني» (Martini) وغيرهم حول حدود الوحدة اللسانية. وإذا كانوا قد اختلفوا على اعتبار الكلمة هي الوحدة اللسانية الواردة، فإنهم اختلفوا بالمقابل في رسم حدودها، فمنهم من وقف عند الكلمة البسيطة، ومنهم من تجاوزها إلى الكلمة المركبة، شأن التركيب الإضافي والتركيب المزجي.

ليرز هذه الصعوبة في تحديد الوحدة اللسانية الدنيا إلى أي مدى ينبغي الحدوث عند معالجة مسألة الوحدة الدنيا في الخطاب المسرحي. وسرد تلك الصعوبة - كما نقول «إيمرسفيلد» - إلى أن كل عنصر من عناصر العرض - مهما كان قصير - لا يتناسب مع عنصر دال واحد، وإنما مع عناصر متعددة توظف قنوات متنوعة (سمعية، بصرية...) تبعث



من مصادر مختلفة، إنارة، ديكور، ممثل ... يضاف إلى هذا صعوبة تفكيك العلامات، لا سيما منها العلامات غير اللسانية التي لا تخضع للتضميل المزدوج<sup>134</sup>، ويعد اقتراح «كوهزان» من المناولات الأولى لحل مسألة الوحدة الدنيا في الخطاب المسرحي. فهو ينطلق من مقولة الزمن ليقيم تقريبا عموديا، بحيث يتضمن كل مقطع علامات تنتمي إلى أنساق مختلفة، يقول: «الوحدة السيميائية في الفرجة عبارة عن مقطع يضم كل العلامات الميثوقة بشكل متزامن، ويكون طول هذا المقطع مساويا للعلامة التي تدوم أقل»<sup>135</sup>، وقد نفي هذا التحديد انتقادات عديدة، منها أنه يؤدي إلى تثنيث العرض، ويغفل العلاقات الترابية القائمة بين العلامات؛ إضافة إلى أنه يهمل جانب الدلالة، ولا يأخذ في الحسبان التباين القائم بين طبيعة العلامات التي يوظفها العرض المسرحي، التي يزول بعضها بسرعة، في حين يدوم بعضها الآخر<sup>136</sup>، فهل معنى هذا أنه لا وجود لعلامة دنيا في العرض؟

يكدش يغفل معظم الباحثين على أنه لا وجود لعلامات دنيا مميزة في العرض المسرحي، مشابهة للقوالبات في اللغات الطبيعية، أي محصورة العدد، وتخضع لقواعد تركيبية مضبوطة، وكل ما يمكن الحديث عنه هو وجود علامات دنيا خاصة بالأنساق التي تشغل في الفرجة، ومما لا شك فيه أن هذه العلامات تختلف من نسق لآخر من حيث مداتها وشكلها وحجمها، ومن حيث صعوبة تحديدها كدالة، خاصة أن معدل فهم حدود الوحدات اللسانية، فإنه من الصعب تحديد الوحدات الدنيا في الترميز اللغوي مثلا.

ومهما يكن، فإن البحث عن العلامة المسرحية الدنوية - التي تقابل الكلمة أو القونيم في اللغة - لا يجدي في المرحلة الأنثية من البحث، لا سيما إذا نحن اعتمدنا على جانب الدوال، لكن يمكن البحث عن حل للمسألة اعتمادا على الدوال، والقول بأن الوحدة المسرحية الدنيا ستكون عبارة عن جملة أو مقبوض، والحقيقة أن عددا كبيرا من السيميائيين لجأوا لهذا الحل، فقد ذهب «فاندرييس» (Vendryes) إلى أن إيماءة اليد تعادل المقبوض لا الكلمة، وتبنى الرأي ذاته «بيوزنيس» عندما درس نسق إشارات الطريق، إذ اعتبرها معادلة للجملة. وقد عرّف «لوفي شتراوس» أصغر وحدة في الخطاب الأسطوري (le mytheme) بأنها علاقة إنسانية بين مسند ومسند إليه، أي مقبوضا<sup>137</sup>.

هكذا يمكن القول إن للمقبوض أو «الجملة» السيميائية - التي هي الوحدة الدنيا في الخطاب المسرحي - جملة، معقدة، لأنها تستعمل مواد تعبير مختلفة (لغات، إيماء، أشياء) تتراكب فيما بينها وتتفاعل، لتفسر في النهاية عن مدلول يندمج في بنية الحكاية. فعلامات الأنساق الأولية البسيطة (اللغات معزولة، إيماءات مفصولة عن سياقها ...) لا دلالة لها إلا إذا دخلت في تركيب تلك «الجملة» المسرحية (من قبيل الشخصية «س»، تتألم، الشخصية «د» تستعد لفرزاج ...)، ولعل هذا هو ما يستوعق فكرة الخطاب المسرحي، أي ما أسماه «بارت» بالبوليفونية الإبلانية.

## ٥ - معيّنات العلامة في المسرح

إذا كان من غير الجائز الحديث عن علامة مسرحية دنيا على غرار الكلمة أو اللون في اللغة الطبيعية، فإننا نستطيع الحديث - على الأقل - عن خصوصية العلامة في المسرح، ذلك بأن العلامة حين تدخل إلى مجال التداول المسرحي، تكتسب جملة من المميزات التي تعطي هذا الفن هويته السيميائية الخاصة. ويمكن إجمال هذه المميزات فيما يلي:

## ٥ - ١ - الثبات (la stationarité)

من بين الظواهر التي لفتت نظر رواد سيميائيات المسرح الأواقل قدرة المسرح على تحويل كل ما يحضر على خشبة إلى علامات، فيمجرد دخول الأشياء والوقائع إلى عالم المسرح، لتتخذ وظيفتها النغمية والاستعمالية التي تكون لها في الحياة اليومية، لتصبح علامات لعب وظيفية رمزية. يقول «يوكلافرف» (Hogrefe) بعد الشان: «تكتسب الأشياء التي تلعب دور العلامات على خشبة المسرح سمات خاصة وصفات ومحمولات لا تكون لها في الحياة العادية»<sup>١٢١</sup>.

فالمسرح يفرغ الشيء المستعمل في العرض من وظائفه العادية، ليضخه بدلالة جديدة، لتحديد انطلاقاً من دوره في التعبير، وهذا هو ما يطلق عليه مصطلح السميائية: فتوظيف «كرسي» مثلاً قد يدفع إلى الاعتقاد بأنه دال يحيل على مدلول ثان في التكون التعبيلي الذي تقدمه المسرحية. غير أن هذا ليس مستبعداً، فالمسرح قد يقول الكرسي إلى الطشبة، يصبح وحدة سيميائية تمثل أفراداً جسيماً، ما يخلل المدلول عند «سوسيلر»، فضلاً على إحالتها على مقابليها التعبيلي<sup>١٢٢</sup>. لكن، هل نخلل هذه الفكرة بـ «شندة» على الخشبة لا يمكن - في الحقيقة - الجزم بذلك؛ إذ ليست كل العلامات الصادرة على خشبة مقسودة ومتعمدة. فالممثل على سبيل المثال ليس آلة محايدة لإنتاج العلامات، لأنه يصدر عدداً كبيراً منها بشكل لا إرادي، ولا سيما تلك المتصلة بكيانه وشخصه، مثل سنه وعاهاته الظاهرة وجنسه، أي ما يصنف عادة تحت اسم العلامات الطبيعية.

## ٥ - ٢ - المتقلبة (la mobilité)

إن ما يعين العلامة في المسرح هو قدرتها على التحول والتبدل والانتقال من سياق لآخر، تبعاً للسياق الذي توظف فيه. فالممثل قد يصبح قطعة ديكور، كما أن قطعة ديكور أو إكسسوارا يمكن أن تعوض الممثل. معنى هذه أن العلاقة بين الدال والمدلول في العلامة التوظفية في السياق المسرحي ليست محددة بشكل نهائي، بل هي خاضعة للمراجعة باستمرار، حسب الظروف، وحسب حاجات الخشبة. ولعل هذا هو ما يعلج المسرح لراء دلالاته منقطع النظر. فانتقالاً من عدد محدود من الدوال، يمكن إنتاج بنيات دلالية لا حصر لها: وهذا هو ما ركزت عليه بعض النجارب الإخراجية الطليعية مثل «المسرح الصغير» مع «جورجسكي».

وقد كان رواد مدرسة «براغ» هم الأوائل الذين تبنوها إلى هذه الظاهرة، وتناولوها بالدراسة. ففي بحث له حول «تحويلية العلامة المسرحية» طور «هانزل» (J.Hanzl) مفهوم «دينامية العلامة»، وذهب إلى أن علامة مسرحية يصح - مبدئيا - أن تحل محل أي نوع من الظواهر، والواقع أن هذه السمة تصيغه بجوهر الفن المسرحي (أي الخصائص النوعية التي تميزه: المسرح (La théâtralité)؛ وهي تمنح المتفرج لذة خاصة، تفوق اللذة التي تمنحها إياه الوظيفة الأيقونية المحاكية»<sup>37</sup>.

٥ - ٢ - الأيقونة (L'iconosque)

لقد سلفت الإشارة إلى أن نظرية العلامة ونظرية المسرح لهما المبدأان أنفسهما: أفلاطون وأرسطو. ولعل ما يثير الالتباه هو أن فكرة المحاكاة عند هذين الرائدتين تصديق على النص وعلى العرض معا، يذهب «أرسطو» إلى أن المسرح هو فن المحاكاة بامتياز، لأنه يقوم - في نظره - بتقديم عالم شبيه بالواقع. وفكرة الشبه هذه هي التي تجعل العرض المسرحي يبنى في أساسه على الإيالة. وهو ما يعني أن للمسرح بوظف العلامات الأيقونية الإيائية (iconosif) مما يمكنه من بلوغ درجة عالية من التكافؤ الأيقوني، بتعريفها في «الظواهر الأخرى» حتى البصرية منها. فالمدال الذي يعيد على طاولة خشبية في عرض من العروض هو الطاولة الخشبية ذاتها، عوض أن يكون إياها ما كما هو الأمر في الصورة التشكيلية أو الفيلم. وإن كانت بعض الاتجاهات الإخراجية قد بالغت في البحث من هذا التكافؤ الأيقوني، فكلما هو المكان القريب إلى الإخراج الطبيعي في نهاية القرن التاسع عشر، والمسرح الحي في المصنف الثاني من القرن العشرين في فرنسا<sup>38</sup>. فإن اتجاهات أخرى مالت إلى توظيف نوع آخر من العلامات الإيائية، يمكن أن نسميها العلامات التجاوزية (conifig). وهي تعيد على شيء غير إبراز جزء من أجزائه، أو إظهار وظيفة من وظائفه، كأن يعيد للعمل على المنفس بواسطة الإيماء، فيشير بإبهامه وسبائنه وكأنه يعمل مفسدا على الحديقة، بحيث تشير السبابة إلى فوهة السلاح، وبقيّة الأصابع إلى مقبضه»<sup>39</sup>.

والواقع أن العلامات الإيائية ليست وفقا على المسرح، بل تنحصر في الحياة اليومية بكثافة كذلك. ما يميز توظيفها في الفن الدرامي هو أنها لا تستعمل للإحالة على نطق من الأشياء (chantiflone)، فتمثل، بل تعيد أيضا على مرجع مخصوص - واقع أو تخيلي - تستدعيه حكاية المسرحية.

٥ - ٤ - التخييل

يعمل التخييل الوسيلة التي يتحدث بها المسرح عن الواقع. فإذا كانت العلامة المسرحية تملك مدلولاً، وتعيد على مرجع فإنها لا تفعل معنى إلا غير التخييل، صحيح أن طاولة على الخشبة تحول على مفهوم الطاولة، لكنها لا تكتسب دلالتها إلا إذا هي أدمجت في سياق الحكاية، وأصبحت لها وظيفة في التخييل.

فالعلامة المسرحية إذن علامة تخيلية، لأنها تحيل على مرجع متخيل بالضرورة، سواء أكان واقعيا أم خائليا أم خائليا. ومما لا شك فيه أن كثيرا من العلامات الموقفة في العرض المسرحي ليست تخيلية، ما دامت تدعي الإشارة إلى أشياء موجودة بالفعل، لكن تبقى السمة الطاغية عليها هي التخيل، لا سيما أن - حتى - أكثر النظريات المسرحية طليعية تعتبر الحكاية عنصرا جوهريا في الفن المسرحي<sup>134</sup>. إن ما يجعل من العلامة المسرحية علامة تخيلية ليس كونها تحيل على أشياء وهمية أو كاذبة، وإنما لأنها تحاول أن تخفي طابعها العلامتي، وأن تبدو علامة طبيعية، ولعل ما يجعلها تنجح في هذه المهمة هو قيامها - في جانب كبير منها - على الأيقنة (iconic)، التي تتعلق من خلال الجسد والقضاء، والحقيقة أن نظري العلامات الصادرة عن الخشبية يتم وفق نمطين متباينين ومتقاطعين باستمرار:

- الأول باعتبارها تحييل، أي نسقا مؤلفا من مجموعات متماسكة ومتداخلة من العلامات، الشبكيات، الحكاية، الفضاء التخيلي.

- الثاني باعتبارها والعا، أي مكانا جسديا تسمية الخشبية، يتحرك فوقه الممثلون، وتؤلفه قطع الديكور... وهو مكان مادي يتلبسه الممثل والمخترج.

وبهذا يقوم السرح على هذه المارقة للتمثلة هي التقابل بين العلامات الدالة على التخيل، والعلامات الدالة على مادية الخشبية. أما الأولى فهي علامات اصطناعية، تبت عن قصد بناء على مواضع محددة، ويستطيع المخرج أن يركبها بطرقها لتشكل عالم غائب، في حين يتم إرسال النوع الثاني عن غير قصد، فتكون - من ثم - يؤلفها أوضاعا دالة على التمسرح، جسد الممثل، صوته، الأشياء الموجودة على الخشبية... فمعهما أمعن الممثل في لعبه الشخصية التي يقوم بأدائها، فإنه لا يستطيع التجرد من سماته الذاتية كليا، والتحكم في كل ما يصدر عنه من علامات، وكثيرا ما تشوش هذه العلامات الصادرة بشكل لا إرادي على المخرج، فيتردد في تأويلها، ولا يعرف أينسبها إلى الممثل أم إلى الشخصية. وأجلى مثال يمكن تقديمه لهذه الظاهرة، هو ما ألمح إليه «كير إيلام» نقلا عن «جروشوماركس» (Groucho Marx) الذي يشير في أثناء حديثه عن عرض مسرحية «أنا كاميرا» (I am a Camera) إلى تردده في تأويل الندوب التي كانت بادية على ساقه الممتدة «جواني هاريس» يقول: قلنا في البداية أن للجروح علاقة بحكاية المسرحية، وانظرنا أن نجد طريقها للحياة، لكننا لم نعثر في المسرحية على أي إشارة إلى ذلك. فاستخلصنا في نهاية المطاف أنها إما أن تكون جرحت وهي تعلق، وإما أن يكون زميلها داسيا في مكان ما من غرفة الملابس<sup>135</sup>.

يتضح من هذا أن وظيفة العلامة الأساسية في السرح هي المساعدة في بناء الحكاية، فإذ ثبت أنها لا تقدم هذه الغاية، أولت على أنها علامة غير مقصودة، مرتبطة بالواقع الفيزيقي للخشبية.

## 0-0 - الحشو (La redondance)

يتعمل الحشو في تكرار مجموعة من العناصر داخل الرسالة، وذلك لتيسير إدراكها على المتلقي، وجعلها أكثر وضوحاً وبيّناً. وهي ظاهرة ملازمة لكل الشفريات، تساهم في حفظ الأختار، وتعويض ما تلف منها في الرسالة بسبب الضجيج الإعلامي؛ يضاف إلى هذا أنها تجعل الشفرة أكثر اقتصاداً - أي قدرة على تليخ أكبر قدر من المعلومات بأدنى ما يمكن من العلامات - وتجعل للمفرد أكثر انساقاً وانسجاماً.

إذاً كان الحشو حاضراً في كل الشفريات، فإن حضوره في السرح يكنسي أهمية مضاعفة:

- فهو يحضر داخل كل نسق من الأنساق التي تشغل في العرض على حدة.
- لكنه يحضر أيضاً بين الأنساق المختلفة، لأن العرض المسرحي - كما يقول أ.ج. - جريغاس -<sup>10</sup> يقترن بين مدلولات عديدة ومختلفة، ومدلول واحد<sup>(11)</sup>، فحالة الجو مثلاً يمكن أن تؤديها دوال مختلفة، يتصل بعضها بالكياس، وبعضها بالإكسسوار - المظلة مثلاً - وبعضها بالؤثرات الصوتية كصوت الرعد، وبعضها بالإشارة كمشاكاة البرق... ويوظف علامات عابرة كثيرة، يعبر على التفرج الإيماءات والأتها، إن هي لم تتردد في أنساق متعددة ومتباينة.
- والحقيقة أن الحشو لا يخدم التواصل المسرحي فقط - كما ذهب إلى ذلك ميشيل كورفان<sup>12</sup> - بل يخدم المعنى على الخطبة أيضاً، لأن هذا هو ما يجعل منه سمة أساسية من سمات الخطاب المسرحي، ويقتوماً جوهرياً من مقومات خصوصيته؛ لا سيما أنه هو المسؤول عن الربط بين مستوى التمييز والثنوى المحتوى.

## 0-6 - التعدد الدلالي (la polyvalence)

يمكن الحديث عن ظاهرة التعدد الدلالي عندما تحتل علامة ما في الرسالة دلالات كثيرة، ومعاني متعددة، أي أن تكون هناك وحدة على مستوى التعبير، وتعدد على مستوى المحتوى. وهي لا تقتصر على الخطابات الفنية، بل تعداها لتشمل حتى الخطابات للتداول في الحياة اليومية. والتعدد الدلالي غير الفصوص؛ لأن العلامة تكون غامضة عندما تتأني على التعريف، أو يكون معناها غير واضح ومتنيساً، وإيجاز الفرق بين الظاهرتين، يمكن القول إن العلامات للتعدد الدلالة هي التي تملك المدلولات (أ) و (ب) و (ج)، في حين أن العلامة الغامضة هي التي تشمل المدلولات (أ) أو (ب) أو (ج)، أو لا تدل على شيء، وبذلك يمكن أن تكون العلامة غامضة ومتعددة الدلالات في الآن ذاته. ففي حالة التعدد الدلالي، تكون أمام بذخ ووفرة دلالات، أما في حالة الفصوص فتكون أما افتقار إلى الوضوح والتحديد، مما يهدد بالآ تحيل العلامة إلا على ذاتها<sup>(13)</sup>.

وما دامت الرسالة المسرحية توظف علامات لتعني لشفريات كثيرة ومتباينة، تشغل بشكل آني ومتزامن، فإنها غالباً ما تقبل قراءات متعددة، وتحتل معاني مختلفة، فالعلامة هي

## سيميائيات المسرح : أشكالها ومفهومها وبعضها الآخر

المسرح تشكل ملتقى للعديد من الشفرات، إذ يمكن الحديث بصدد هذا عن جناس سيميائي (تباين الدلول واتحاد الدال) - لباس الممثل - على سبيل المثال - يمكن أن يدخل في مجموعات دلالية متباينة، وتكون له في كل منها دلالة خاصة، فقد يكون عنصرا بصريا في لوحة وكيفية، وعنصرا في نسق اللباس، بحيث يعيل على انتماء الشخصية الطيفي ومنها وذوقها... ويكون أيضا عنصرا في نسق الأتزان، فيؤحي بفكرة أو شعور أو ميذا...

## 5 - ٧ - الأتزان الجمالية

لا تكفي العلامة في المسرح بوصفيتها الدلالية كما هو الشأن في بقية الفنون، وإنما تلعب كذلك وظيفة جمالية، إذ تنقل للجمهور قيمة استيقية، فهي تحيل في كثير من الأحيان على ذاتها (Auto référence)، وتلفت الانتباه إلى ماديتها الخاصة، وإلى حضورها الشاخص على الخشبة<sup>(١٢)</sup>، فتصور بذلك عنصرا في بناء جمالي يخلق في المتفرج متعة جمالية شبيهة بتلك التي تخلقها فيه كلمة أو جملة داخل قصيدة شعرية، أو لون أو شكل داخل لوحة تشكيلية... فقد يأمر المتفرج لباس الممثل أو الاتسجام الهندسي للخشبة أو أشكال الديكورات وألوانها... ولعل هذا هو ما جعل بعض الباحثين يرون في هذه العلامات الجمالية مظهرا من مظاهر الخصوصية المسرحية، وملحها من ملامح المسرح.

نتهي من جردنا هذا العنصرات العلامية في المسرح، إلى أن الأمر لا يتعلق بخصائص حصرية، موقوفة على الفن المسرحي، بل هو ما يتعلق بالثقة مفتوحة وإجرائية. ثم إنه ليس من الضروري أن تتوافر كل هذه الخصائص في كل العلامات المصادرة عن الخشبة، بل قد تحقق في بعضها فقط، كما أن تلك العلامات لتفاوت من حيث تجسيدها لتلك الخصائص: فهي الوقت الذي يستجيب بعضها لعدد منها، نجد أن علامات أخرى لا يتحقق فيها سوى خصيصة واحدة أو اثنتين.

لقد حاولنا فيما سلف طرح أهم القضايا والإشكاليات النظرية والتهجية التي تعيشها سيميائيات المسرح، سواء فيما يتعلق بتشكاتها ونموها، أو فيما يتعلق بصلاتها وعلاقاتها بعقول معرفية ومنهجية مجاورة لها، كاللغويات والسيميائيات العامة والسيميائيات القطاعية... وعرجنا كذلك على بعض القضايا التي تطرح بحدده في سيميائيات المسرح، وهي قضية العلامة المسرحية، فابرزنا مكوناتها، وخلصنا في مسألة حجمها وتركيبها مع العلامات الأخرى. وعبدنا بعد ذلك إلى إبراز بعض خصائصها النوعية حين نقف مع عالم الخشبة.

## هوامش البحث

- 1 T.Kowzan, La sémiologie du théâtre: vingt siècles ou vingt - deux ans? *Diogenes* n° 349-1990.p.81.
- 2 أبناء الأرض مع شعب السريجة الذين ولدوا من أسنان الثور التي تزاها ككعواس، فكانوا يحملون هذه العلامات.
- 3 أرسطو، فن الشعر - د. عبدالرحمن بنوي - دار الثقافة، بيروت - لبنان، ب - ث - ج - د - هـ - 11 و 12.
- 4 نجد مثالب عبارة «التمثيل في الحركات» في الترجمة الفرنسية لباربا «العلامات الخارجية» (les signes extérieurs) نظر R.D.Rox et J.Lalou-Paris - Seuil-1980.
- 5 نفسه، ص 17.
- 6 (6) Jey Viltrosky-La sémiologie du théâtre à la recherche de son passé et de son avenir. *Approches de l'opéra-Artes du colloque A155-Dolieu-Sept. 1984-p. 13.*
- 7 Jey Viltrosky (op.cit)-p. 14-15.
- 8 R.Barthes-Littérature et signification - in. *Essais critiques*-points-Seuil - Paris- 1964-p. 250/256.
- 9 وقد العهد نشرها في كتاب T.Kowzan - Littérature et spectacle-Mouton-La Haye- 1975.
- 10 T.Kowzan-Sémiologie du théâtre -Paris Nathan - 1992-p.7.
- 11 T.Kowzan-Sémiologie du théâtre - (op.cit)-p.93.
- 12 بحره وليد كرم - المركز الثقافي العربي - ط 1، بيروت - البيضاء - 1997.
- 13 U.Eco-La structure ouverte - *Modulo de Franco-Paris. 1973- p.11* (citée) - Voir également A.GREMAS - J.Courault-Sémiologie: des concepts relatifs de la structure du langage -Hachette-Paris - 1979-p.336.
- 14 مثل «مدخل إلى السيميوطيقا» تحت إشراف «ديدا» قسم ونشر جامعة أبو زهد، الجزء الأول، منشورات «بيروت الثقافية» دار إيليا بالقاهرة ودار قرطبة بالبيضاء، 1981، وصدر الجزء الثاني سنة 1987 - جبر دوايدال وجويل زيطوري، «التحليل السيميوطيقي للنص الشعري» ترجمة عبدالرحمن بونطي، المعارف الجديدة، البيضاء، القرب، 1991.
- 15 انظر مثلاً التحليل العلماني لفرن أداء التحليل المسرحي، صلاح الدين بوجاد، مجلة الشعر، تونس، ج - 6، 1981، ص 10/31 - وروان بارت «مدخل إلى علم الأداة» ترجمة محمد البكري، دار قرطبة، البيضاء، القرب.
- 16 جاء في إصدار القرب «لأن منظور مثلاً» «الشم الرجل إذا جعل الفسفة نسخة بصرية بهاء وأصل الياء واو» والشم والشم وما رسم به البحر من شروب الصور... انظر مادة «شم».
- 17 ذكرنا من هؤلاء، على سبيل المثال، محمد مفتاح في سيميائية الشعر القديم، دار الثقافة، البيضاء، القرب 1987، ووليد كرم في ترجمته لكتاب «كبر إيلام» -سيميائية المسرح والدراما- المركز الثقافي العربي، بيروت / البيضاء، 1997.
- 18 انظر مثلاً «ملون حبارك» «موسى في السيميوطيكا» دار توشال، البيضاء، القرب، 1988، وسعيد بنگار «مدخل إلى السيميوطيكا» «موسى» مطبعة تاشيف، مراكش - القرب، 1995.
- 19 أقرنا هذا استعمال لفظ «سيميولوجيا» مراعاة لتسمية التلميذ عند فرويداند من سوسير.
- 20 F.De saussure-Cours de linguistique générale-Paris-Payot-1971-p.33.
- 21 F.De saussure- (op.cit) - p.33-34.





- 31 استيعاب مفهوم التظهير الأسطوري وكما مفهوم التعليم والتعريف في المسرح التعليمي.
- 32 D.De Raffini -Drapois: Ksar Elam-The semiotics of theatre and drama Mouton - London and New York 1980-p.34.
- 33 تقتضي عملية التواصل وجود عناصر أساسية 1992 هي: القبول والوصول إليه والرسالة المتداولة بينهما. فهي إذن عملية دينامية، أما الدلالة فتتعلق بالكلية التي يشغل بها الدال والمدلول، وهي عملية دينامية تزداد واستيعابية تارة أخرى. وإذا كان التواصل يتركز على المتلقي (القارئ أو الممثل...) فإن الدلالة تتركز على المرسل (الفيلم، مبدع الرسالة...) ولعل هذا ما يفرض أن تكون العلاقة بينهما علاقة تكامل، لا سيما أن دراسة اشغال العلامات ينبغي أن تشمل الظاهرين معاً، الإرسال والتلقي، أي التواصل والدلالة.
- 34 Group Ma-Trait du signe visuel - Paris, avril 1982, p.126/122.
- 35 T.Kervran - Littérature et spectacle -Mouton-La Haye 1973-p.25.
- 36 المكثوب (الذي لا يكون «أفريقيا» بالضرورة، إذ قد يتخذ شكل سيناريو تحكيمياً متعدد لتأشيل، أو عصابة حكاية تؤدي بواسطة «القيم».
- 37 قد يتوهم أن التومسوبي والسيمياء اللغويان بالوضع نفسه، لا سيما أنهما يقومان على نفس سابق (التقسيم بالنسبة إلى الموسيقى والسيناريو بالنسبة إلى السينما) لكن الفرق الجوهرى بينهما وبين المسرح يكمن في أن التقسيم لا يمكن أن يقرأ وينتقو بكيفية مستقلة، كما هو الشأن بالنسبة إلى النص الدرامي، أما السيناريو فلم تسمح يوماً حين تمحيط له القراءات السينمائية بقراءة «فردان الفنان» لأن لا وجود لهما خارج تحكيمها الفعلي.
- 38 يقول أريستو: «أما الشكل المسرحي فليس تركيزه على أفراد الجمهور، فهو أبعد الأشياء عن الفن وأقلها اختصاصاً بمذاهب البشر، لأن قلة قليلة تملك حش من قدير مشاهدين، ومن يجرع حكايتهم...» أريستو «في الشعر» ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ص 77.
- 39 A. Vianesi - La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique, Flammarion, Paris, 1953-p.88-90.
- 40 A.Artaud - Le théâtre et son double - in, Œuvres complètes - ed. Gallimard - NRF - Paris 1976, p.6.
- 41 لزبد من التشكيل بخصوص هذا المجال بين عناصر النص والصور المرئية في المسرح، ينظر على الخصوص الفصل الأول من كتاب-
- 42 A. Vianesi - La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique, (op.cit).
- 43 M.Esslin - The Field of Drama -Mouton -London 1987 - p.24.
- 44 M.Corvin -Approche sémiotique d'un texte dramatique - in... littérature n°9-1973-p.55.
- 45 انظر :
- 46 A.Hellot -Sémiologie de la représentation ed. Copernic-Bruxelles-19976, p.p. 336).
- 47 P.Pavis-Problèmes de sémiologie théâtrale - (op.cit) - p.56.
- 48 A.Ubersfeld -Lire le théâtre - ed. sociales -Coll. Essentiel -Paris 1982, p.15.
- 49 les moyens de la théâtralité - (op.cit) - p.26. - (تري المسرح) -
- 50 أمثال عن د. مبارك خليون - في السيميائيات العربية: قراءة في تيموس قديمية - القسم الأول - مجلة دراسات أدبية ولسانية، ج 6 - ط 1، 1987 - ص 91.

- 60 (الطريق)  
Groupe Mu - Traité du signe visuel - (cop.cit) - p.127.  
Klinkenberg - Précis de sémiotique générale - De Boeck université Bruxelles 1996 - p.26/27. 70  
Y.Eco - La structure ouverte - Mercure de France - Paris 1972 - p 76/77. 71  
J.Martinet - Choix par la sémiotique - Seghers - Paris 1973 - 1987. 72  
A.J.Greimas - Cours de sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage - Macthete université - Paris 1979 - p.311. 73  
U.Eco - La structure ouverte - (cop.cit) - p.69/70. 74  
في جاكوبس بافيس - يستعمل الفنانون كلهم مترادفات - فهو يوظف مصطلح علامة تارة ومصطلح دال تارة أخرى - انظر مثلاً 75  
F.Paris - Problèmes de sémiotique théâtrale - P.U.Q. - 1976 - p.52/53.  
A.J.Greimas - Sémiotique: dictionnaire - (cop.cit) - p.348/351. 76  
A.Ubersfeld - L'école du spectateur - ed. SOCIALES - p.485 1981, P.22. 77  
T.Kowzan - Littérature et spectacle - (cop.cit) - p.221/215. 78  
F.Paris - Dictionnaire du théâtre - ed. Sociales - Paris - 1980 - Extrait: unité minimale de la représentation - p.456/457. 79  
C.Moi - La cinémas: Langue ou langage? in: Communications n°4 - p.87. 80  
أشعة من 81  
Karl Eas - The Semiotics of Theater and Drama - Methuen - London and New York 1980 - p7.  
يقول أصحاب مدرسة (الرجوع) فيا تعريفات المعنى (المعنى) من (تتبع) أقسام واستطراح التراكيب (والنصوص) 82  
وإعمال المعاني (المعنى) (البريدية) انظر ، p98. (cop.cit) - Groupe Mu - Traité du signe visuel - 83  
F.De Toro - Theatre Semiotics - University of Toronto Press - Toronto - Buffalo 1995 - p71. 84  
هذه بلع الأمر بالمعقول ، جوليان بيك ، و «جوديث مالها» أن زعماء بأنهما لا يملكان سوى نفسيهما على 85  
الخطية ، وهو ما يعني أنهما يعملان انطلاق بين العلامة المسرحية ومرجعها ملأها .  
H.Klinkenberg - Précis de sémiotique générale - (cop.cit) - p. 162/163. 86  
تعتبر جوديث التي كان من الأداء النظرية الأساسية للمسرح اعتبر العلامة بمنزلة الزوج من المسرحية . 87  
B.Baudry - La petite capote pour le théâtre - L'arche - Nemo ed. Paris 1978 - p.22/23. انظر 88  
K.Jillam - The Semiotics of theatre and Drama (cop.cit) - p.9. 89  
A.J.Greimas - J.Courtes - Sémiotique: Dictionnaire raisonné de théorie du langage - (cop.cit) - entrée: sémiotique théâtre - p.392. 90  
يستخدم (كورفان) لخصم التحليل في العرض المسرحي يكون الخطية تلك بشكل متزامن علامات معقدة 91  
مختلفة تارة ومختلفة تارة أخرى ، مما يفرض الجهد إلى الدلالة على المعنى الواحد بدوام مختلفة من 92  
حيث مألوفها سمعية ، بصرية ... وذلك لتأني لتلك المعنى ، والتعزز من المعنى والتعدد الدلالي (انظر)  
H.Carvin - Approche sémiotique d'un text dramatique - in: Littérature n°9 1975 - p.88. voir 93  
aussi du même auteur: La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral - in: Degrés n°13.  
T.Kowzan - Sémiotique du théâtre - (cop.cit) - p 102/103. 94  
A.ubersfeld - L'école du spectateur - (cop.cit) - p.47. 95

## يليو برافيا البحث

### ١ - مراجع اللغة العربية

- أرسطو: فن الشعر، ت. - عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت.
- جبرار توليدال وجويل ريتوري: التعامل السيميوطيقي للنص الشعري، ترجمة عبد الرحمن بو علي، المعارف الجديدة، البيضاء، المغرب، ١٩٩٤.
- علون مبارك - مروس السيميائيات، دار توليدال، البيضاء، المغرب، ١٩٩٧.
- سعيد ينكرات - مدخل إلى السيميائيات السرية - مطبعة للتسبيات، مراكش، المغرب، ١٩٩٥.
- سعيد ينكرات: سيميائيات «يوس» مجلة علامات (المغربية)، ج ١ - ربيع ١٩٩٥.
- فرانسيس يوس: تصنيف العلامات - ت. فريال جيري لملول - مدخل إلى السيميوطيقا - منشورات عيون، ج ١.
- كير إيلام - سيمياد المسرح والدراما، حرّره وليف كرم - المركز الثقافي العربي، ط ١، بيروت / البيضاء - ١٩٩٧.

### ٢ - مراجع باللغة الفرنسية

- Aristotle - La poétique - traduit par R.D.Rac et F.Lalot - Paris - Seuil - 1938.
- Arnaud A-LE théâtre et son double - in, Essais théoriques, éd. Colléville - NRF - PARIS 1978.
- Bakos Eie -Le paradigme de sportage /in Degrés n°20 in Sakhrat.com
- Barthes, R.Littérature et signification - in, Essais critiques - Point - Seuil - Paris 1964.
- Barthes R-Système de la mode -Paris, Seuil, 1967.
- Barthes R- La cuisine du sens - in, L'aventure sémiotique -Paris -Seuil 1983
- Barthes R- Sémiotique de L'objet, in, L'aventure Sémiotique, Paris, Seuil 1985.
- Brecht B- Le petit organon pour le théâtre - L'aiche - Mné ed. Paris 1978.
- Corvin M- Approche sémiotique d'un texte dramatique - in, Littérature n°9-1975.
- Corvin M- La redondance du signe dans le fonctionnement théâtral - in, Degrés n°13.
- Courtès J- Introduction à la sémiotique narrative et discursive - Hachette - Paris 1976.
- Du Taro F- Theatre Semiotics- University of Toronto Press- Toronto - Buffalo 1995.
- De Saussure, F- Cours de Linguistique générale - Paris - Payot - 1971.
- Eco U- Sémiotologie des messages visuels - in, Communications n°13.
- Eco U- La structure absente - Mercure de France - Paris, 1972.
- Eco U- Le signe, éd. Labor - Bruxelles- 1988.
- Eliot Krar - The semiotics of theatre and drama - Methuen - London and New York 1980.
- Ellis M- The Field of Drama - Methuen - London 1987.
- Grimas A-J- Cours Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage - Hachette - Paris - 1979.

- Groupe Mu - Traité du signe visuel - Paris, avril 1962.
- Helbo A - Sémiologie de la représentation - ed. Complexe - Bruxelles - 1976.
- Kowman T- Littérature et spectacle - Mouton la Haye 1975.
- Kowman T- Sémiologie du théâtre - Paris - Nathan - 1982.
- Klinkenberg J M- Problés de sémiologie générale - De boeck université - Bruxelles 1966.
- Marinet J- Clés pour la sémiologie - Seghers - Paris 1975.
- Metz C- Le cinéma: Langue ou langage? in: Communications n°4.
- Metz, C- Essais sur la signification du cinéma - Paris - Klincksieck - 1968.
- Mousin, G- Introduction à la sémiologie - Paris ed. Minuit 1970.
- Paris P- Problèmes de sémiologie théâtrale - P.U.Q- 1976.
- Paris P- Dictionnaire du théâtre - ed Sociales - Paris - 1980.
- Paris P- Voix et images de la scène - P.U.L. Lyon - France. 1982.
- Porcher L- Introduction à une sémiologie des images - Cerdif - Didier, Paris, 1976.
- Todorov T- O. Ducrot - Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage - Paris, avril, 1972.
- Ubersfeld A- L'École du spectateur - ed. Sociales - Paris 1969.
- Ubersfeld A- Lire le théâtre - ed. Sociales - Coll. Essais - Paris 1962.
- Violant A- La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique, Flammarion, Paris 1955.
- Villosky Ary - La sémiologie du théâtre à la recherche de son passé - in - Approches de l'opéra - Actes du colloque ARES - Didier - Sept, 1984.

## مراجعة كتاب « هذا هو الفن الحديث »

هذا الفن حديثه كولينجز

د. خالد الحمزة (\*)

## المقدمة:

ينطلق المؤلف من ميدان هاكمستون في  
الجزيرة الشرقي من مدينة لندن، واصفاً  
المطبخ والكلاب والناس حولك والمباني من دار  
سينما ومعارض ومطعم، متوجهاً إلى مسرح  
جاري هوم Gary Home.

إنها انطلاقة موفقة ذات دلالة على العلاقة بين الفنان والبيئة في المدينة المعاصرة بكل  
مكوناتها، واختياره لرسم هوم بالذات له أرباط وثيق بما يعتقد أنه واحد من توجهات الفن  
المعاصر، ألا وهو أنه لا يبدو هنا بالهوية التقليدية، ويقف ضد التقليديين بحدته، وهو المنحى  
الذي قد قصده هوم في حديثه عن أعماله مع المؤلف واقتبسه الأخير عنواناً لدخل الكتاب،  
هذا الكتاب المعنون بـ «هذا هو الفن الحديث» هو الثالث للمؤلف، حيث تناول، مع سابقيه،  
الفن المعاصر في بريطانيا والولايات المتحدة مقدماً أعلامه، وأهم أعمالهم، وأسسه في الفن  
الحديث<sup>(1)</sup>، صدر هذا الكتاب أولاً في لندن عام 1999، ثم بعد ذلك بعام في نيويورك<sup>(2)</sup>.

تهدف هذه المراجعة إلى تعريف قراء العربية بهذا الكتاب الإنجليزي وكتابته الأخير،  
ولذا منيبدأ الباحث بتقديم سيرة الكاتب، ثم محتويات الكتاب وموضوعاته، وأهم الأفكار  
الواردة فيه، ثم يتبع ذلك ملاحظاته على أفكار وأسلوب ومنهج المؤلف، إن الفنان والتأقّد  
الإنجليزي ماثيو كولينجز Matthew Collings، ابن لوالدين برهيمين، وعليه فقد نشأ في  
ملاحي الأطفال - درس التصوير في معهد بيام شو للفن The Byam Shaw Art School في  
لندن في بداية السبعينيات، ثم عمل في مجلة أرتسكرايب Artscraper من عام 1979 إلى

## مراجعة كتاب «هذا هو الفن الحديث»

عام 1987، حيث أصبح محررها.. وهو الذي دفع بهذه المجلة عام 1985 لتصبح مجلة دولية، وذلك بمساعدة من ناشرين أمريكيين، إلا أنها توقفت عن الصدور في عام 1992. أما كولينجز فقد عاينها في عام 1987 إلى هيئة الإذاعة البريطانية؛ للعمل في برنامجها للقانون معداً ومعدداً الفقرات ثقل عليها موضوعات الفن المعاصر، ولقد غادر الهيئة في عام 1996 ليأثر في الكتابة<sup>17</sup>.

بدأ في الشهر السادس من عام 1999 بث برنامج تلفزيوني على القناة الرابعة عن الفن المعاصر قام بكتابته وتقديمه كولينجز بعنوان «هذا هو الفن الحديث»، واعتقد البعض - بسبب أن عنوان البرنامج هو عنوان الكتاب نفسه، وأن خلفاته الست وموضوعاتها تشابه فضول الكتاب الستة - بأنه قد قصد بالكتاب أن يكون دليلاً مرافقاً لتلك الحلقات<sup>18</sup>. وبما أن الكتاب لم يأت على ذكر أي شيء بخصوص تلك الحلقات، وأنه يغطي موضوعاته دون الإحالة إليها، لذا فإنه يعتبر كتاباً قائماً بذاته. ولا شك في أن المؤلف قد استفاد من إعداد ذلك البرنامج في كتابه هذا من حيث المحتوى المعرفي وأسلوب العرض الذي يبدو واضحاً في طريقة تناول الرشيق التي تضع في اعتبارها اهتمامات عامة للقائين. وقد تكون السخرية في العنوان واحدة مما يعتبرها إحدى سمات «الفن المعاصر التي أخذها التعليق على موقف الناظرين المضطرب منه، ويؤكد المؤلف ذلك في مقابلة أجريت معه بأنه لم يعد أحد يعرف حقيقة ما هو الفن الحديث»<sup>19</sup>. ويصور في مقابلة أخرى، أن عدده من هذا الكتاب هو التعريف بالفن المعاصر، لذا لا تجده يبالغ كثيراً عندما يقول إن كتابه يوجه إلى كل من يقرأ كتاباً، وهي سبيل تحقيق هذا الهدف لا بد لأي كتاب من أن يركز على الكثير من الأمور الفنية لتتفق عليها كالأعلام الذين يقل الاختلاف حول قيمة إنجازاتهم الفنية<sup>20</sup>.

## محتوى الكتاب

يناقش كولينجز في مدخل الكتاب عدم شعبية الفن الحديث مقابل جماعية الفن المعاصر ونجومه، ويقول كانت الاختصارية Minimal Art والفاهيمية Conceptual Art وما ينبثق عنها من الفيديو التشعيلي وفن الجسد Body Art وفن الأرض Land Art غير جماعية، وكأنها قارب أبحر إلى عرض البحر على عاتقه دون أن يكون فيه أحد ولم يكن على الشاطئ من يوجه له مودعا، ثم أصبحت الاختصارية في التماهيمات أسلوب حياة وليست فناً طامعاً، ويسأل بعد ذلك، هل يرتبط فنا الحديث بالفاهيمية أم بالاتباعية؟ ويجب بأننا نعتقد أحياناً بالاحتمال الثاني، وذلك لأن هنائي اليوم المعروفين يشبهون مبدعي الفن السابقين. ولكن الاحتمال الأول أكثر واقعية وغير مؤثر للاضطراب، حيث إن ما لدينا اليوم جديد ولا يعود إلى الاتباعية على أي حال من الأحوال. ظهرت في هذا المدخل سهرتا جاري هوم، وتريسي إيجن Tracy

Ernst، ويشرح في آخره تقسيم كتابه، وكأنه دليلك في ساحة الفن الحديث اليوم من خلال ست أفكار شائعة عنه وشعبية، أولها فكرة العبثي.

«أنا عبثي» هذا هو عنوان الفصل الأول، الذي يعتبر فيه أن فعم الفن الحديث ثلاث هم بيكاسو Picasso، بولوك Jackson Pollock، وورهل Andy Warhol، على اعتبار أن كلا منهم عندما ظهر قد غير مفاتيح تاريخ الفن، ويقول إن فن هؤلاء الثلاثة لم يتكّن على الأسطورة، ولكن القيت عليهم من الخارج عكس الفن عامة، وهو يرى أن أسطورة بيكاسو تتمثل في جواب عدة منها التعبير والتجديد في الأفكار والأساليب، ومنها أيضا بدائيته، بحيث لم تظهر في موضوعاته الميمنة والطائرة واللايس الرسمية ومنتجات التابلون وجهاز التلفزيون. يتحدث هنا عن الفنانين جيلبرت وجورج Gilbert and George، وجرز Joseph Beuys، حيث جعلوا من أنفسهم أسطورة تتكرر دائما بالهيئة نفسها، أما شيرمان Cindy Sherman، وكاله Sophie Calle، فتمسكان تغيير أسطورتهم في كل مرة، وقد ركز ورهل على الأسطورة التي صنعها لنفسه، وكذلك الأساطير الفرعية التي صنعت له أو حولته.

لقد غير كل واحد من هؤلاء الفنانين تعريف الفن الحديث، فقد راء بيكاسو القبح وليس الجمال، وراء بولوك أمريكا وليس أوروبا، أما ورهل فقد راء السحر بدلا من العاطفة الباعثة على الاتهام، ومن الفنانين الأسطورة اليوم داميان هيرست Damien Hirst، ولتمثل حالة الفن اليوم في عذرا سور، ففيها فكرة أن المعنى لا يوجد في شيء واحد (تفكك المعنى)، وفي القطعات التلفزيونية التمثيلية، وفي كثرة المعارض الأوروبية الاستعمارية في لندن، وفي استحضار ألم الفنان الشخصي في العرض، وفي تقديم الأشياء اليومية والناس العاديين بواقعية، ويعلق على تاريخ الفن بأن له مكانته، ولكنه في الاحتياط يستدعي هذا الحاجة إلى تبرير وجود الفن عموما، وفي حالة وجود معان جديدة، ثم يتحدث عن المعنى واللامعنى، فقد كان روزنبرج Harold Rosenberg، وراكوتج Willem de Kooning مع المعنى، أما جرينبيرج Clement Greenberg، وبولوك مع اللامعنى، يتحدث هن ورهل وأسلوبه بأنه يأتي بالثبات من الحياة ويفصلها عنها، ثم يضعها في سياق هو التكرار دائما، ولكنها تختلف في كل مرة، ويضيف بأن الفشل يكون قليلا في آلاف اللوحات.

والقد عزون كولينجز الفصل الثاني من كتابه بـ «الصدمة والرعب»، الذي استلهه بتقديم ما سمع بالتهيار المتجهج ممثلا بعمل لهرست هو «الحصول على بعض الارتياح بقبول الأكاليب المتوارثة في كل شيء»، ١٩٩٦، إن الصدمة في العمل آلية من أنه حقيقي وليس صورة، ولقد حاول تفسير موقف التباين من هيرست، وكيف تقول، عادة، أعمال بيكاسو وجويا Goya وجيركو Gerico في الموضوع، في حين لا تقبل أعمال هيرست، تشير هذه الأعمال أيضا عرضت شجرة. ومثال ذلك ما حدث عند عرضها مع بعض الأعمال من مجموعة سانشي





Matisse بالدرجة التي نتوقعها أحيانا. إن الجمال واللطفة موجودان في الفن اليوم، والثانية موجودة في الكثير من الأعمال، ولا يمكن الفكك منها حوالها تجاهلها. لقد وجد الجمال دوما. قيل الفن الحديث، وفي الفن الحديث، سواء الجرد منه أو غير الجرد، حافظ بيكاسو وماتيس على الجمال واللطفة لأنهما جزء مهم من التصوير ولا يكون بغيرهما، لأنه في حالة ظهور منهما سيختلف بالحياة. وكان لديهما فهما يخص مسألة التجريد نقطة يتقنان عندها قبل التجريد النقي أو الخالص، الذي نجده عند موندرريان Mondrian. لأن بعد هذه النقطة يكون الفراغ بالنسبة إليهما، ثم يتحدث عن مشكلة اللون عند ماتيس متجها إلى التعبيرية التجريدية وما بعدها.

يعرض في هذا السياق لفنانين معاصرين مثل بيتون Elizabeth Peyton التي تشع سورا جميلة لا يمكن لأحد إلا أن يحبها، إنها صور شخصية لأصدقائها والشجون المشهورين كما تظهر في وسائل الإعلام، وذلك في لوحات صغيرة كالأيقونات، ويتحدث كذلك عن بيسكويث Jean-Michel Basquian، وملايسه التي يعرضها، ويعمل فيه عليها وهو يرتديها، وهي موضوع، وفي النهاية يبيعها بأسعار مرتفعة، وهو يسير في لوحاته على تقليد ماتيس.

أما عن جونز Jasper Johns فيقول إن الأعمال التي أنتجها، علم، حروف، أرقام، خريطة، وهدف هي عبارة عن أيقونات بلا شيء، وبسبب ذلك يتح منه في مكان ما هي بداية ما بعد الحداثة، ويؤكد أن جونز لا يغير، فيقول إن الجمال هو في Pop Art والفاهيمي وحتى الاختصاري في الستينات، وهي الحركات الثلاثة الكبرى التي انتهت منها الحركات اللاحقة، والتي تقف عند مفترق الحداثة وما بعد الحداثة، ويعود إلى الحديث عن بيسكويث ليقول إنه يعمل الاحتفاء بالجمال في ما بعد الحداثة على نهج ماتيس وأسته، أما أوفيلي Chris Ofili فإنه يرى الجمال مقبولا إذا تضمنه الفن بطريقة مدعشة وزخرفية. إن عمله عبارة عن مساحات مجردة وحررة، إيمائية مع مقدرات زخرفية لطيفة، ومع أطباء أخرى يابانية وصينية وبدائية، وبطرسوس هيرون Patrick Heron فإنه عاشق ماتيس، ينتج لوحات جميلة تصور الطبيعة التي تحيط ببيتة المشرق، على البحر، وهدف الفن عند السرور والتمتع.

ونافس في الفصل الرابع مسألة «القليل» في الفن، سواء كان اختصارا، أو فراغا، أو فضاء، لذا عنوانه بـ «ثلاث شيء» بهم، يقدم الفنان المعاصر مارتين كريد Martin Creed ويقول منه إنه لا يستخدم لفظ فن أو فنان. إنه يستعمل لغة الاختصارية والفوكسس Fluxus، والفاهيمية، وذلك كما يظهر في عمله إشعال الضوء أو إطفاءه في ميلى. ويلاحظ أن هناك الكثير من الفراغ Blank في الفن الحديث، حيث تصور الأعمال لا شيء، وبه الكثير من اللوحات البيضاء والسوداء. لقد بدأ هذا الغياب مع مالفيش Kasimir Malevich، ثم أصبح الغياب بعدة حاضرا بقوة في الفن الحديث، ولم تكن الاختصارية جماهيرية، ولكن عندما عاد مظهرها في

## من أربعة كتاب - هذا هو الفن الحديث

الثعالبانيات أصبح جماهيريا. إن الفكرة العامة هي الاختصارية هي التداخل أو العلاقة الداخلية بين الشيء والفراغ الذي حوله، وهي هذا فكر يختلف عن الاعتقاد بأن كل شيء هو في الشيء نفسه، ويرى المؤلف أنه قد انبثقت لتوهمات كثيرة عن هذه الفكرة، ثم يستأول الفنانين الحديثين الذين أسسوا لهذا الاتجاه مثل جود لندون Donald Judd، وموريس Robert Morris، ولندريه Carl Andre، وريهارت Ad Reinhardt.

لقد أمثال، بعد ذلك، في الحديث عن مؤسسي الاختصارية مثل مالفيش، ونجومها مثل روتكو Mark Rothko، وكلاين Yves Klein، الأمر الذي قد لا يقطع بضرورته، إلا أن به بعض التبعات المفيدة مثل قوله إن مالفيش مع الذاتية، أما الاختصارية فهي ليست معها، ثم يضيف إن فن ما بعد الحداثة ظهر في السبعينيات والثمانينيات في وقت جعلت فيه المثالي القديمة، فالعنى أصبح في مكان ما غير ما هو موجود أمامك، ولقد أحكمت قوة التجريد قبضتها على العالم فهي تلعب بالمتحضرين وغير المتحضرين - وبرزت فكرة أن المثالي الطاهرية خطأ، والمثالي الحقيقية مخطئة لأنها غير قانونية، وأصبح المعنى يعني اللاشي، واللاشي بهم.

ثم يأتي على ذكر أعمال لبعض الفنانين المعاصرين مثل هولي Peter Halley في مزياته الحمراء المجردة التي تظهر في لوحاته، وهي ليست فضاء، Void، ولكنها فراغات Blank، أو خلافا سجن ميكولوجية، أصبح براون Glenn Brown أصملا من القرنين التاسع عشر والعشرين مثل سلفادور دالي Salvador Dali وما كوتش، والتوسم الإيضاحية الموجودة في روايات الخيال العلمي، ولكن يتشابه أكثر نيبالون تقاربه ألوان النسخ الألي. ويصور براون بطريقته تلك، ما صور فيلا، أي أنه يصور الصورة، أما مارتين James Martin فإنه يصور بلون واحد لوحات ضخمة، وذلك يمزج الألوان للوصول إلى لون أزرق عميق يضعه على السطح وكثافة، ثم يغطيه بمشط حديدي، إنه بهذا الفعل يولّد الحركة، ويختم بالفنان الاختصاري الثالوي تورل James Turrell الذي يعمل الروحانية من دون مادة على عكس ما يفعل مارتين. يقدم تنظيمات في الفراغ Installation بالضوء، اللون، وعمله «المقابلة» غرفة بها بقعة من الضوء الطبيعي. وعندما يدخلها أحد يجد نفسه في مواجهة مع الجو العام (العالية) والعقل. إنه تأمل مشام.

أما الفصل الخامس فقد عنوانه بـ «الضخك الأجوف» حيث يستهل بالقول إن الفن الحديث مليء بالنكاته، ولكنها غالبا ما تعبر عن كره النفس أو السطورية منها ومن أشياء أخرى. يثيرنا عن الفنان برنس Richard Prince أنه يقتبس في عام 1985 نكتة من مجلة ساخرة ويكتبها على ورقة، ويؤرخها، ويوقعها، ثم يبيعها، ثم يكرر العملية كثيرا، ويثيرنا، كذلك، عن عمل لوكاس Sarah Lucas الإصبع، ويضيف إن هذه النكات موجهة إلى البورجوازيين الذين لا يعرف من هم فعلا، فنحن نقدهم لأنهم قاموا بالثورة الفرنسية، ولكننا نستكر جمودهم.

ويقول: «لقد تحقق تلبؤ الوجودية العرب في زماننا، وهو الوهم والعبودية واقتناص الصور المستمر، الذي لا ينهي، ولكننا لا نهتم به، وهي الحقيقة نستمتع به وهذا هو ما لم نلتفتا به».

وحاول كوليتجز أن يؤصل لهذا التيار الذي يناقض الشينية في الفن. ويقول إن الوجودية قد انبثقت عن السريالية Surrealism، ولكنها لا تزيدها في الفن. ونادت بثورة الحياة اليومية. إنه شيء يشبه الماركسية الفكر وذلك قبل تغيرها، وتحضر هنا عبارة ماركس المشهورة «كل الزمان والمكان في عالمه قد أصبح غريبا عليه بسبب تراكم منتجاته التي تبعث على الاغتراب». إنه عالم مزيف ومبني، لقد آمن الوجوديون بأن الشر موجود في مجتمع المظاهر والبهجة، أي المجتمع الاستهلاكي، وعلينا التخلص منه؛ لأن هذا المجتمع يقدم منتجات استهلاكية بدلًا عن الخبرة الحقيقية، الكاذب بدلًا من الحياة، وتتولد رغبات لا يمكن إشباعها، ويضيف: أن سبب المهرجانية هو تقديم وهم الصرية لطبقة العبيد، والمقاومة الظاهرية، لذا عمد الوجوديون إلى تقديم تظاهرات أو ثرؤيات مؤقتة كشكل جديد من الفن، أو بدلًا عن الفن. أو أي شيء ليس بالمتحيط، فها ولكنه يحل محله، إن الوجودية الفنية لا تقوم على منتج في مادي Art Object، ولكن بعض الفنانين الوجوديين قد انتجوا أعمالاً فنية بادية، ولكن بسبب ذلك جرى اعتبارهم وجوديين من الدرجة الثانية. أو وجوديين مزفوسين، أو غير ثوريين، أو فنانين وحسب.

ويقول إن الفيلوكسيس Placis في الثمانينات من السريالية والوجودية، وإذا كان بريتون André Breton هو قائد السريالية، وديبورج Guy Debord هو قائد الوجودية فإن ماشيوناس George Maciunas هو قائد الماركسيزم. تحدث عن ديوراد والتفاحة لمدة عشرين سنة وكتابه «مجتمع المظاهر» وعن دور بريتون وماشيوناس كل في حركته التي قادها ثم يقول إن الفن البيروطاني الشاب لا يشكل حركة بالفهوم التقليدي، ويوضح ذلك من خلال عمل الفوكاس واستفادته من الحركات الثلاث المذكورة، ثم يتناول دوشامب Marcel Duchamp وسنطريته السوداء، ويضيف أن أغلب نكات الفن الحديث ليس مضحكا أو طريفا، وأولها وأكبرها التافورة The Fountain، ويبن أن سبب إثارتها هو أنها متأخرة، وهذا يجعل من الصعب الحصول على معنى واحد متعدد لها، ولكن يمكن أن نستخلص ما يليه المعنى، أو عدة معانٍ.

يلزم المؤلف عددا من الفنانين المعاصرين من خلال بعض أعمالهم. لقد أثبت زيارته لرسم لاندز Sean Landers وتناول بعض أعماله مثل «شيء ما شخصي» ١٩٩٤، الذي يجعل المفاهيمي أكثر امتاعا، وعمل على تحقير ذاته في بعض أعماله مثل «الفرد البرونزي» ١٩٩٥. ثم تحدث عن أعمال ماجريت René Magritte التي تجمع بين الكلمة والصورة (نكتة العنوان الخطأ)، وأعمال الفنان الإيطالي سانزوني Piero Manzoni الغريبة، ويقول عنه إنه قد طاق دوشامب في سنطريته ووصل بها إلى أبعاد روحية كما في عمله الذي هو عبارة عن فتح (ظهور) في بالون وجعله مثل الآثار للقدسية، وتوظيفه على الأشياء العادية، ويتطرق إلى ثرك

## مراجعة كتاب: «هذا هو الفن الحديث»

Garin Turk الذي قلد مارتوني ثم وضع توقيعه هو، ويقول عن كيبيليسبرجر Martin Keppenberger إن له أعمالاً مختلفة الأساليب والوسائط وتتخذ الشككة عنواناً، ويعتبره من التعبيريين الجدد، ومدخله إلى كل الأعمال ساذج، ويرجع نظريته إلى قضايا الإنسانية اليوم، وقربه من الوجودية ولكن بحيوية وعصرية، ثم يتناول أعمال برنس Richard Prince، ويشكك لأعمال غيره، فهو يصور إعلانات ويبيعها على أنها عمله، ويطبع نكتات على القمصان القطنية القصيرة الأكمام، وفي الوقت نفسه ينتج لوحات كبيرة الحجم.

استلحق الفصل الأخير، الذي قدم من خلاله هذا كيبيرا من الأعمال المعاصرة، قطع كوكليين Cornelia Parker، عنوانه «صدمة الحاضر»، وقدم عمل باركر 1996، مثلاً على الضائقة التي يحدثها الفن المعاصر. ويقول إن هذا الفن يشبه العفريت الذي في الصندوق، وكلما ازدادت جماعيته اليوم، أصبح أكثر بلادة، إن موثقت الناس، عموماً، من الفن المعاصر هو الشك والحدس، ويعتبره بعضهم بأنه عمل، وينظر إليه بعضهم على أنه غير مهم، ويضيف أن مظهر الفن وألغته مهمان اليوم. وهناك فترة مهمة يتناول فيها ما يعبر عنه الفن المعاصر حيث يقول إنه ينقسم بالتكرار والتقليد، فالأسلوب لا يظل يعني شيئاً، يمتلكه الفطر إليه أو منه في أي وقت تشاء، إن صلبنا اليوم بنصف بالإعلام المسبق، واستشعار القرض (الاقتراض)، واستعمالات الهندسة الزايفة، وإن الجسم تظهر باستمرارية وهي مرتعب ومفصول عن العقل، وإله عالم تسود فيه حالة الطوارئ، حيث تنتشر الكاميرات في كل مكان وهي ترافيك طيلة الوقت (القوة غير مرئية)، ويحفظ على هذا العالم التجزؤ أو التبعثر، وإن النفس لا مركز لها وموجبة من الخارج، وينفرد عن ذلك العنصرية والجنس المتصلان بالذات التي أصبحت هذه ذوات، ويرى أن الفن الذي لا يعكس هذا الوضع هو فن سيئ، ويشلق كولنجر في بعض سمات هذا الفن القبح عن هذه التي عرضت إجمالاً في الفصل الأول من كتابها Kim Levin المشاكل مع ليفن ما بعد الحداثة، ثم فاسته في الفصلين التاليين من خلال تقديم فتاين معاصرين برزوا في التسعينيات والثمانينيات<sup>10</sup>. وينفرد كولنجر بتكلم سمات أخرى للفن المعاصر، وهي أنه جماعي، حيث يخلو، براق، فاضح، جنسي، مفعم بالروح، عميق، مرج، ويركز على المظهر.

ثم يقدم فتاين معاصرين آخرين مثل الفنانة جيليان وينج Gillian Wearing التي تتج أعلام فيديو وصورا فوتوغرافية. واحد من هذه الأفلام مهم وعنوانه «ستون دقيقة من الصمت»، 1996، وهو عبارة عن مجموعة من أفراد الشرطة يقفون صامتين، ومثل الفنان ري Charles Ray وشكته، الذي هو عبارة عن مانيكانات، وفيولا Bill Viola الذي اعتبره رائد فن الفيديو، وكيفر Anselm Kiefer الذي يصور كالأستاذة القديم ويتعامل في أعماله مع موضوعات وشخصيات من التاريخ الألماني، ثم يعود مرة أخرى إلى هيرست ويصفه بأنه الفترة

للقدسة في فن البقر. ويضيف أن موضوعه هو الموت ولكن بطريقة التسهم. الشيء التسهم يبدو في مظهر عمله. وصورته. وفي الجو العام للصورة. وهي الفكاك البصري. ثم في الجمع بين الطب والفن يتحدث من أعمال بولكه Sigmar Polke الذي يهاجم التقاليد في الفن الحديث. ويشن كولينجز هجوما قويا على دالي. ويقدم ديفيس Peter Davies وعمله «المائة المهمة» التشغل بعقيدة الحالة الحاضرة لعليها على التصنيف والتجديلة والإحصاء اليوم. ومرتوخ Iris Murdoch التي تحب أن تكون الصور كما الأعمال التي في الخافت.

مضى بدأ الآن هكذا يسأل كولينجز ويقول بدأ الناس عموما يقولون في الثمانينيات فكرة أنه يمكنهم العيش حياة طالية من الأيديولوجيا. وكذلك يقول الفنانون هذه الفكرة. وبالتالي يبدو معظم الفن من الأيديولوجيا. ويقدم في هذا السياق الفنان كوز Jeff Koons على أنه النموذج لكل شيء سين. متكلف تجاري. مضلل. ويعطي الناس ما يريدون. ويقدم نيومان Bruce Nauman وفنه عبارات قصيرة عن مصير الإنسان المظلم. إنه مدهش ومضحك. إن تأثيره كبير في الفن المعاصر خصوصا في مجالات الفيديو والآداء الجسدي والحديث. ويذكر الفنان سدي شيرمان Cindy Sherman وصورها الشخصية. والفنانة دارين ألوند Darren Almond. وهماها شمعون دقيقة. الذي يظهر عليه الإحساس بحساب الوقت في طية سجن بأجزاء من الثانية. وهو فيلم حي في غرفة مظلمة وسابعة تق. ويذكر كذلك الفنان كورن John Currrie الذي ينتج صورة شخصية لمعاصرين. سألنا عما يريد أن يثبت عادته في الفن. ويظهر أعماله كأنها كاريكاتير مبالغ فيه أو مضحك. وهي سبلة لا تتطلب جهدا من المثلي. تماما مثل قصص أفلام هوليوود.

### ملاحظات على الكتاب

لا يدعي كولينجز أن هناك حقيقة واحدة أو طريقة واحدة في النظر إلى الشيء أو الحديث عنه<sup>(1)</sup>. وتلاحظ أن المؤلف في ثقله موضوعاته قد جمع بين معلومات تاريخية وأخرى ترتبط بحركة الفن النشطة اليوم. وتبرز في هذا تناول معرفة المؤلف العميقة بالفن الحديث وما قبله. مما سهل عليه فهم ما تنزع عنه في التوجهات الفنية الجديدة.

ومما يمكن أن يؤخذ على المؤلف أنه لم يحل القارئ في نصه إلى مراجع. ولم يضع في آخر الكتاب قائمة مراجع عامة ذات صلة بالموضوع. وقد يبدو في عدم ذكر المراجع المسيحا أولهما. أن هناك العديد من الكتب والأبحاث في الفن الحديث. الذي ربط الفن المعاصر به. ويمكن لأي قارئ أن يعود إليها ويجد في قوائم مراجعها ما يفيقه. أما ثانيهما فهو يتصل بموضوع الكتاب الأساس وهو الفن المعاصر. إذ إن هناك ندرة في الأبحاث التي درست مما يجعل كتابة تاريخه تعتمد على متابعة أعمال الفنانين المعاصرين والاتصال الشخصي بهم من قبل المؤلف. ولقد انطبع في الكتاب تماسه المباشر مع التوجه الجديدة في الفن البريطاني<sup>(2)</sup>.

## مراجعة كتاب «هذا هو الفن الحديث»

ولهذا أهمية كبيرة في سد ثغرة في معرفتنا بأسماء الفنانين المعاصرين الذين نسمع عن بعضهم من وسائل الإعلام عندما تثار منجبة حول أعمالهم، أو عند متابعة أعمالهم من خلال الإنترنت. ولقد قدمت جابلك Sazi Gahlik من قبل مجموعة من الفنانين المعاصرين غير تلك التي قدمها كولنجرز. ولقد حكم اختيار جابلك للفنانين. كما أوضحت في مقدمة كتابها وفصوله، اللوجيات التي تتفاعل مع القضايا الاجتماعية ومشاكل البيئة<sup>13</sup>. وساهمت طليسا ليرنز Melissa Larner بشروء كتاب كولنجرز بسير مختصرة للفنانين المذكورين وضعت في هولمبش الكتاب الجاتية.

ظهر في الكتاب أسلوب شخصي للمؤلف تميز بمباشرة بطريقة كتابة تقرب من الحديث العادي ولكن موضوعه الفن وإن أدخل فيه أو ربطه بالسائل اليومية للإنسان المعاصر. وتنج عن ذلك الأسلوب سلسة قد نزعج بأنها تناسب القارئ اليوم وثقافته من خلال تناول مكثف ومرح ومبسطة مما جعله يبدو كأنه يناقش وسائل الاتصال الأخرى كالتلفزيون والكمبيوتر مثلا. وظهر ذلك في بعض العناوين الفرعية التي اقتبسها من عناوين أعمال فنية مثل «ميضتان مطبلتان وكيا من فضلك» لسارة لوكاس 1992، أو التي اقتبسها من تصنيف وسائل الإعلام للأغاني الجماهيرية «الأفضل في سباق الأغاني البوب» أو من الكمبيوتر كأول عنوان فني في الكتاب «أبدأ هنا» أو من عبارات بومبة مثل «لا تطير» وإتشاهو لتغير «يلا شك» «النهاية» «أرغب يقول بعض الكلمات».

ومما يمكن اعتباره وسائل جانبية في الكتاب أطوع المؤلف بتقديم حكمه الشخصية، مثل «لا تمتلك ما بعد الحداثة قلبا، كما نطق» و«مثل «تذكر - ينطق كل شيء في الفن من شيء ما» وما يتلف الفن ضده يكون جزءا منه». ومن وسائله أيضا اللعب بالانزياح والتوقف في أماكن تريد فيها أن يستمر مما يجعلها وفقات مأكرة مثل «الصعق مليئة بمقالات عن هومو وتجعل منه مونييه Monet عسرتنا» ثم يتساءل: «هل هو كذلك؟ على أي حال هذه هي صورته الآن وعلينا التعايش معها - للكرة الأم للانطباعية». وفي نهاية الفصل الرابع متاملا عمل توري- المذكور أصلا، يقول «تعد الدقائق ببطء شديد» ماذا أيضا؟ حسن نحن مستلقون هنا، لا نرفض لمظهر كل الخمر، نجيبها، يمكننا رؤيتها تحدث، يتحول المربع من الأزرق إلى الأسود، يتلفق الذهن. أتى الفصل إلى نهايته، تتوقف الأفكار» وعلى أي حال يبدو في كتابه هذا كأنه يقوم بعمل فني يحمل مضمونا وبطريقة ساخرة، وهذا ما دعا البعض إلى القول بأنه يمكن التعرف على المؤلف كشان من خلال الكتاب<sup>14</sup>.

ويوجد في آخر الكتاب قولم بالصور في كل فصل على حدة مبنيا مصادرهما وحقوق ملكيتها، ويلاحظ أن الصور قد توزعت في الكتاب فربية من النص الذي يتحدث عنها قدر الإمكان، الأسر الذي أغنى عن ترفيعها ووضع مع كل منها اسم الفنان وعنوان العمل وتاريخه.

وكانت أغلب الصور من الفن المعاصر مع بعض الأعمال من الفن الحديث، حيث توافق ذلك مع موضوع الكتاب وهدفه الذي يركز على التعريف بالفن المعاصر وربطه بالفن الحديث. ويوجد كذلك كشف ركز في عمومته على أسماء الفنانين وأعمالهم التي أتى على ذكرها في الكتاب، وركز كذلك على الحركات الفنية وبعض الفاعلين المهمة.

إن موضوع الكتاب هو الفن المعاصر وعنوانه المؤلف بـ «هذا هو الفن الحديث»، وقد أشار الباحث إلى ما في هذا العنوان من مغزوية، وقد يلخص ذلك أن ما اصطلح على تسميته بالفن الحديث، الذي بدأ مع الفن الانطباعي أو ما قبله، قد حل محله فن حديث آخر هو هذا الفن الجديد الذي اصطلح على تسميته بـ «ما بعد الحديث»، ولا شك بأن هاتين التسميتين، الحديث وما بعد الحديث، مازالتا شعوريتين وقهر محدثتين، ويبدو أنه سيهمل زمن ليس قصيرا قبل أن يتم تحديدهما، وذلك بعد أن يتم رصد التحول بينهما - إن الأمر مازال ميكرا بالنسبة إلى الفن الجديد لهتم بعمل مسج شامل له لأنه مازال في طور التحولات وليس كالفن الحديث الذي أجريت له مسوحات شاملة قد يكون من أهمها كتاب «تاريخ الفن الحديث» لمؤلفه أرتاسون، وكتاب «قصة الفن الحديث» لمؤلفه إيفتون، وكتاب «كولنجز» مهم في بابيه ولكن لن يكون مثلهما كتاب تدريس، بل سيكون ضمن قائمة القراءات التي يتصفح بها في مواد دراسة الفن المعاصر<sup>(1)</sup>.

## هذا هو الفن

- 1 الكتاب الأول: The London Artworld from Francis Bacon: From Bohemia to Briggton Bacon to Barts; New York: Art From the 20th Century, 21 Publishing, London, 1998.
- 2 Art Forum راجع الموقع Worked to New, 21 Publishing, London, 1999.  
<http://www.findarticles.com/cf-dbs/cw/026849-37547712712p1/article.html>.
- 3 طبعة لندن هي Nicholas, & Matthew Collings, This Is Modern Art, Weldonfeld London, 1999.
- 4 أما الطبعة الأمريكية فهي New York, 2000; Watson-Guptil Publication.
- 5 راجع (The Iller) v.1, n.36 (www.the-iller.com) 29 November 1999, p. 2.
- 6 راجع بعض التعليقات على الكتاب  
<http://www.amazon.com/exec/obidos/ASIN/0822305362/qid=994447308&sr=3, p. 32ref=b-05/pa00>
- 7 راجع مقالة المؤلف «انتظارا لروبو» (Waiting for Robo) وروبو اسم رواية للفنان والكتاب الأمريكي بولر بلاينر Peter Flanagan التي قال فيها لعبت الطبع في ذلك الوقت في  
<http://www.modernpainters.co.uk/shop-else/article/article.php?article-id=424&article=06Feb99, p. 2>.
- 8 راجع <http://www.artforum.com/artforum/articles/mag-06Feb99, article.asp?article-ID=36>
- 9 راجع 1, 1/11/99pp.1, <http://www.artforum.com/artforum/articles/mag-06Feb99, article.asp?article-ID=36>
- 10 Timothy J. Clark, The Painting of Modern Life: Picasso The Artist, His Followers, Princeton University Press, New Jersey, 1969.
- 11 راجع مقالة المؤلف «انتظارا لروبو» (Waiting for Robo) التي ورد ذكرها أعلاه P. 3.
- 12 Kim Levin, Beyond Modernism, Harper & Row, Publishers, New York, 1988, P. 7.
- 13 <http://www.newmediastudies.com/artcollings.htm/06Feb00> p. 2.
- 14 29 November 1999, p. 2 (www.the-iller.com) v. 1, n. 36-06Feb00 p. 1.
- 15 Sori Galili, The Renaissance of Art, Thames and Hudson, London, 1990, p.
- 16 <http://www.amazon.com/exec/obidos/ASIN/0822305362/qid=994447308&sr=3, p. 42ref=b-05/pa00>
- 17 H.B.Armstrong, History of Modern Art, 3ed., Harry N. Abrams, Inc., Publishers, New York, 1980; Norman Lynton, The Story of Modern Art, Phaidon, Oxford, 1980.